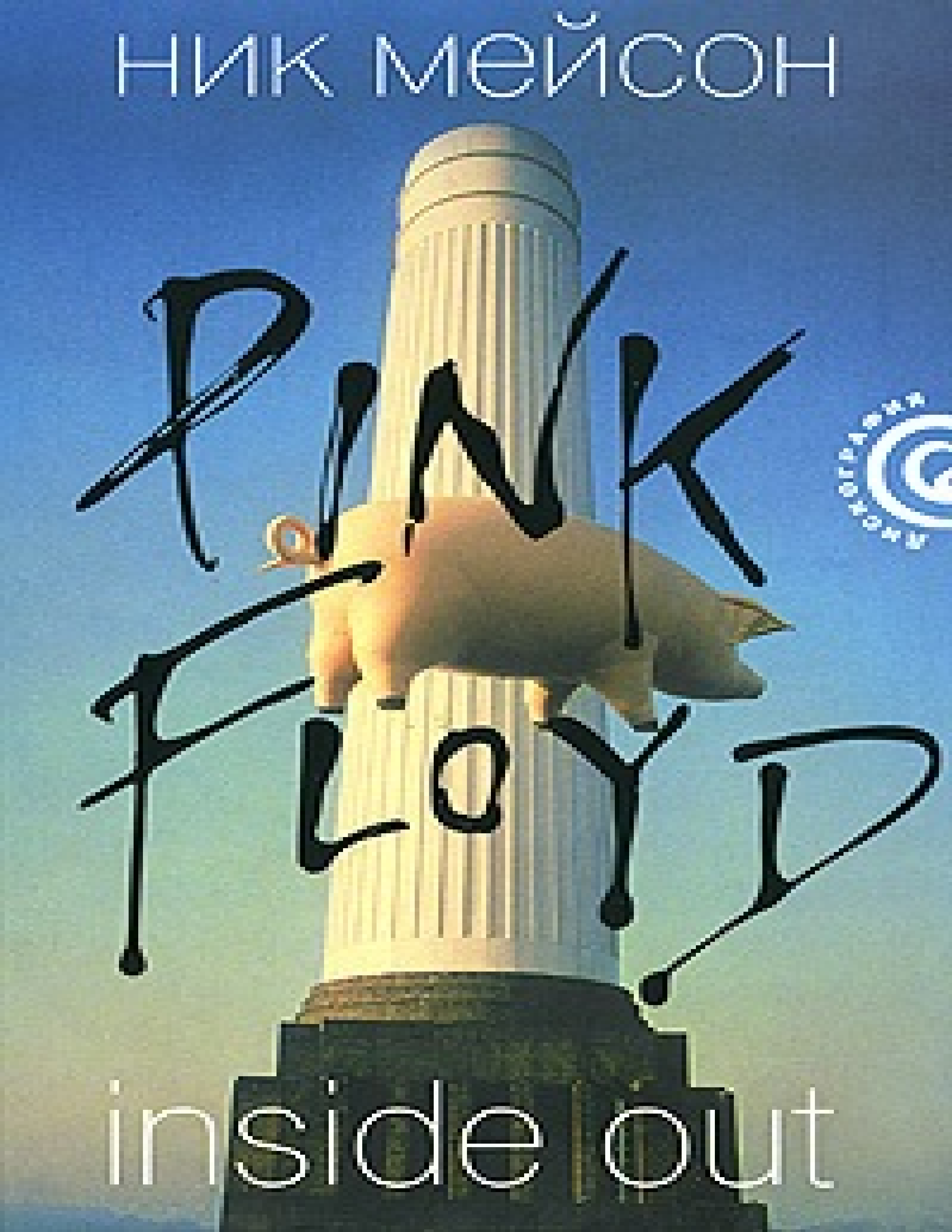

НИК МЕЙСОН
Pink Floyd
inside out

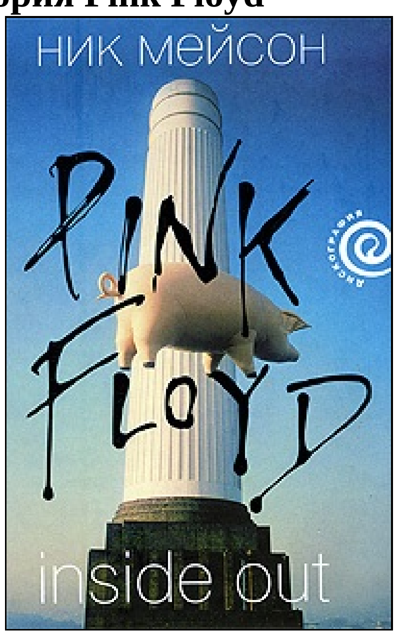
Annotation

В книге, написанной бессменным ударником "Pink Floyd" Ником Мейсеном, прослежен творческий путь великой рок-группы - от первых проб и ошибок до всемирной популярности.

-

Ник Мейсон

Inside Out личная история Pink Floyd



Ник Мейсон

Inside Out личная история Pink Floyd

под редакцией Филипа Додда

Ник Мейсонродился в 1944 году в Бирмингеме. Больше всего он известен как барабанщик «Pink Floyd». Другой страстью Ника, кроме барабанов, являются автогонки. Он успешно выступал в качестве гонщика как на старинных, так и на современных автомобилях и принимал участие в пяти 24-часовых гонках Ле-Ман. В 1998 году совместно с Марком Хейлсом он написал книгу «Into the Red», посвященную двадцати одному автомобилю из его коллекции классических спортивных и гоночных машин. Ник также широко публиковался в различных изданиях («Татлер», «Ритц», «Амперсанд», «Индепендент», «Автоспорт», «Классик карз», «Ред лайн» и «Карз фор зе конносер»).

Филип Додд– автор и редактор, специализирующийся на музыке и поп-культуре. Он был соредактором книг «„The Rolling Stones": Жизнь в дороге» и, при участии Чарли Уоттса и Доры Левенштейн, «Итак, „The Rolling Stones"». Он также является автором «Книги рока».

Глава первая ВРЕМЕНА ПОЛИТЕХА

Лишь по прошествии большей части первого полугодия нашего с ним обучения в институте Роджер Уотерс снизошел до разговора со мной. Однажды днем, пока я пытался отрешиться от перешептывания сорока других студентов нашей группы и сосредоточиться на лежащем передо мной чертеже, длинная, легко узнаваемая тень Роджера упала на мой кульман. Хотя до той поры Роджер старательно игнорировал мое существование, теперь он наконец-то распознал во мне родственную музыкальную душу, запертую в теле начинающего архитектора. Звездное перекрестие путей Девы и Водолея уже предопределило нашу судьбу, заставляя Роджера искать способ объединить наши умы ради великой творческой авантюры.

Нет-нет-нет. Постараюсь свести домыслы к минимуму. На самом деле Роджер соизволил приблизиться ко мне по одной-единственной причине – он хотел позаимствовать мою машину.

Вышеупомянутым транспортным средством являлся «остин-севен» 1930 года выпуска, так называемый «Корешок», который я приобрел за двадцать фунтов стерлингов. Большинство других тинейджеров того времени наверняка выбрали бы что-то более практичное наподобие «морриса-1000-тревеллера», но моему отцу случилось разбудить в моем сердце любовь к старым машинам, потому я и купил именно этот автомобиль. С помощью отца я научился заставлять «Корешок» работать. Однако Роджер, должно быть, находился в отчаянном положении, раз он захотел, чтобы я одолжил ему эту машину. Крейсерская скорость «остина» была столь мала, что однажды мне пришлось подбросить одного голосующего из чистого недоразумения: я ехал так медленно, что парень подумал, будто я останавливаюсь, чтобы его подвезти. Я сказал Роджеру, что машина сейчас неисправна, однако не это было истинной причиной отказа. На самом деле мне не хотелось отдавать «Корешок» в чужие руки, к тому же Роджер показался мне довольно угрожающим типом. Когда в тот же день Роджер заприметил меня за рулем «остина», у него появилась первая возможность по достоинству оценить мое умение балансировать между двуличностью и дипломатичностью. Незадолго до этого Роджер подошел к Рику Райту, который тоже учился в нашей группе, и попросил у него сигарету, на что тот ответил категорическим отказом. Так Роджер

узнал поистине легендарную щедрость Рика. Эти первые бытовые и почти случайные контакты – весной 1963 года – уже заложили основы тех отношений, которые мы все последующие годы терпели и которыми наслаждались.

Группа «Pink Floyd» возникла из двух частично пересекавшихся компаний. Одна сложилась в Кембридже, откуда были родом Роджер, Сид Барретт, Дэвид Гилмор и множество людей будущего окружения «Floyd». Другая – Роджер, Рик и я сам – образовалась в течение первого года учебы на факультете архитектуры в Политехническом институте на Риджент-стрит. Именно отсюда берут начало мои собственные воспоминания о нашей общей истории.

Ко времени поступления в Политех (с той поры весьма пафосно переименованный в Вестминстерский университет) я уже успел попробовать себя в качестве барабанщика. Институт тогда базировался на Литтл-Тичфилд-стрит, совсем неподалеку от Оксфорд-стрит в самом центре Вест-Энда. Уже тогда здание Политеха выглядело реликтом отжившей эпохи. Деревянная панельная обшивка навевала воспоминания о старинных средних школах гигантских размеров. Насколько я помню, в самом здании не имелось никаких удобств, там можно было разве что чаю попить, зато Политех (расположенный в самом сердце промышленной и торговой зоны между Грейт-Тичфилд и Грейт-Портленд-стрит) окружали кафе, где до середины дня подавали яичницу, сосиски и картофель фри, а в обед – бифштекс, пирог с почками и пудинг с вареньем.

Архитектурный факультет делил здание с другими родственными факультетами по смежным дисциплинам и имел хорошую репутацию. Там по-прежнему царил в высшей степени консервативный подход к обучению. Так, на лекциях по истории архитектуры лектор изображал на доске безукоризненный архитектурный план Карнака, который нам предлагалось скопировать, – точно так же, как это проделывалось все предыдущие тридцать лет. Впрочем, в то время институт практиковал приглашение внештатных лекторов и предоставлял трибуну некоторым пришлым архитекторам, находившимся на передовой линии авангарда, включая Элдреда Эванса, Нормана Фостера и Ричарда Роджерса. На факультете следили за новейшими тенденциями.

Лично я попал в архитектуру случайно. Предмет определенно меня интересовал, но с точки зрения карьеры привлекал не особенно. Я не сомневался, что профессия архитектора может прокормить не хуже любого другого занятия. Однако с другой стороны, бо'льшую часть времени, проведенного в институте, я грезил о том, как стану музыкантом. Впрочем,

поначалу пределом моих подростковых мечтаний было получение водительских прав.

Несмотря на нехватку у меня рвения, я все же получил неплохое общее образование. Факультет предлагал широкий спектр дисциплин – включая изобразительное искусство, графику и технологию. Пожалуй, это объясняет, почему все мы (Роджер, Рик и я сам) в той или иной мере увлекались технологией и визуальными эффектами. Позднее мы вникали во все, начиная от сооружения осветительных вышек до работы над художественным оформлением конверта пластинки, а также над студийным и сценическим дизайном. Благодаря нашему архитектурному образованию мы могли почти на равных участвовать в работе с настоящими профессионалами.

Тем, кого интересуют более тонкие связи, могу сказать, что интерес к смеси технического и визуального я, скорее всего, унаследовал от отца, Билла Мейсона, режиссера документальных фильмов. Когда мне стукнуло года два, он получил работу в киносъемочной группе компании «Шелл», и из бирмингемского пригорода Эджбастона, где я родился, мы переехали в северный Лондон, где сформировалась моя личность.

Хотя мой отец был не особенным меломаном, музыка определенно его интересовала, особенно когда она касалась какого-то из его фильмов. Он мог проявлять нешуточную страсть к самым разным жанрам – от ямайских оркестров до струнных ансамблей, джаза или безумных электрических коллажей Рона Гисина. Отец также интересовался звукозаписывающей аппаратурой, стереозаписями, звуковыми эффектами и гоночными автомобилями – все эти увлечения я от него унаследовал.

Внутри моей семьи существовал, однако, и некоторый намек на музыкальную наследственность: мой дедушка по материнской линии, Уолтер Кершоу, играл в банджо-ансамбле вместе с четырьмя своими братьями. Одна их вещица под названием «Большой парадный марш» даже была опубликована. Моя матушка Салли была серьезной пианисткой; в ее репертуар входила ныне предельно политически некорректная вещь Дебюсси под названием «Кукольный кекуок»1. Наша домашняя подборка пластинок на 78 оборотов отличалась еще большей эклектичностью: классические пьесы, песни коммунистических рабочих в исполнении хора Красной Армии, «Пикник плюшевых мишек» и «Смеющийся полисмен». Несомненно, следы этих влияний вполне могут обнаруживаться в нашей музыке, но я оставлю их поиски кому-нибудь более энергичному. Честно сказать, я пытался осилить пианино и скрипку, однако оба этих инструмента не сумели раскрыть во мне музыкальные таланты и были

заброшены.

Признаюсь также в своем загадочном влечении к «Балладе Дэйви Крокетта» в исполнении Фесса Паркера. Этот сингл был выпущен в Британии в 1956 году. Даже в те времена отчетливо прослеживалась нечестивая связь между музыкой и торговлей, потому что вскоре я уже щеголял изящной шапочкой из искусственного меха под енота, украшенной пушистым хвостом.2

Должно быть, мне стукнуло лет двенадцать, когда в мое сознание впервые вторглась рок-музыка. Помню, как я терпеливо пережидал разглагольствования Хораса Батчелора о системе оценок на «Радио Люксембург», надеясь услышать записи рок-н-ролла. В марте 1956 года я помог песне Билла Хейли «See You Later Alligator» попасть в первую десятку британских чартов, купив эту пластинку в местном магазине электротоваров. Позднее в тот же год я потратился на «Don't Be Cruel» Элвиса Пресли. Обе эти пластинки я слушал на нашем новом, вполне современном проигрывателе, подсоединенном к устройству, которое выглядело как нечто среднее между шкафом времен Людовика XIV и приборным щитком «роллс-ройса». В возрасте тринадцати лет я заполучил свой первый долгоиграющий диск – «Rock'n'Roll» Элвиса. Эта культовая пластинка также стала первой для по меньшей мере двух других членов «Floyd», да и едва ли не для всего нашего поколения рок-музыкантов. Это была не просто фантастическая новая музыка, это было знамя подросткового бунта против поколения отцов.

Примерно в то же самое время я – с ранцем, в коротких фланелевых брючках и школьном блейзере (розового цвета с черной отделкой и значком в виде железного крестика) – отправился на концерт Томми Стила в восточном Лондоне. Я оказался там один-одинешенек. Ни один из моих школьных друзей таким энтузиазмом не воспылал. Томми был главным номером в программе, остальная часть которой оказалась просто отвратительной. Комики, жонглеры и другие отбросы английских мюзик-холлов соревновались за то, чтобы опустошить зал до появления Томми, но я все стерпел. Должен сказать, Томми был просто колоссален. Он исполнял «Singing the Blues» и «Rock with the Caveman», а выглядел в точности так же, как в шоу «6.5 Special» на британском телевидении. На Элвиса он, конечно, не тянул, но был новой модной штучкой.

Через пару лет я попал в компанию соседских парней, которые тоже открыли для себя рок-н-ролл, и мы решили организовать ансамбль. То, что никто из нас не знал, как играть, представлялось нам совсем небольшой проблемой, поскольку инструментов у нас все равно не имелось.

Соответственно распределение, кто на чем будет играть, происходило по принципу лотереи. Моей единственной связью с барабанами оказалось то, что Уэйн Минноу, журналист и друг моих родителей, однажды принес мне пару металлических щеток. После провала моих ранних упражнений на пианино и скрипке наличие щеток показалось вполне достаточной причиной, чтобы стать барабанщиком. Моя первая установка, приобретенная у Чеса И. Фута на Денмен-стрит в Сохо, включала бочку «Gigster», рабочий барабан неопределенного возраста и происхождения и тарелки. К этому прилагалось руководство, полное загадочных терминов (фиоритура, парадиддл) и экзотических схем (которые я до сих пор пытаюсь разгадать). Вооруженный столь сногсшибательным арсеналом, я присоединился к моим друзьям, к группе «The Hotrods».

Тим Мак отвечал в группе за соло-гитару, Уильям Гаммелл – за ритм, а Майкл Криски – за бас. У нас также был саксофонист – Джон Грегори, хотя его саксофон старой конструкции звучал на полтона ниже и решительно не вписывался в ансамбль. Свою бас-гитару Майкл с нашей помощью изготовил из разного хлама. Говоря откровенно, древние саксонцы, которым пришло бы в голову сработать космический зонд, наверняка достигли бы большего успеха, зато мы добились определенного внешнего сходства этой бас-гитары с настоящим инструментом. Хотя нам удалось раздобыть несколько усилителей, смотрелись они так позорно, что для фотосессии группы мы соорудили муляж усилителя «Vox», разрисовав картонную коробку.

Благодаря киношной работе моего отца у нас всегда имелся доступ к стереомагнитофону «Grundig». Чем тратить время на всякие там репетиции, мы сразу приступили к звукозаписи. Студийная технология заключалась в поиске методом проб и ошибок точного расположения двух микрофонов где-то между барабанами и усилителем. К несчастью, эти записи все еще существуют.

«The Hotrods» так и не продвинулись дальше бесконечных версий инструментальной темы из сериала «Питер Ганн», и моя музыкальная карьера, похоже, застопорилась. Однако теперь я уже перешел из подготовительной школы во Френсхэм-Хайтс, независимую школу совместного обучения в Суррее. В этой школе были девочки (именно там я познакомился с моей первой женой Линдой), джаз-клуб, а после третьего класса можно было носить длинные брюки. Да, во Френсхэме царила именно та утонченная обстановка, которой я жаждал.

По сравнению с учебой в подготовительной школе во Френсхэме я был по-настоящему счастлив. Эта школа представляла собой большой

деревенский дом с обширной прилегающей территорией близ Хинсхеда в Суррее. Хотя она была в высшей степени традиционной (в смысле блейзеров и экзаменов), там поддерживался куда более либеральный подход к образованию, и у меня сохранились очень теплые воспоминания о тамошних учителях искусствоведения и английского. Во Френсхэме я также начал постигать азы общения. Поскольку школа располагалась неподалеку от Френсхэмских прудов, я раздобыл каноэ и сдавал его в аренду учителю физкультуры, за что был освобожден от такого важного занятия, как игра в крикет. Это может подвердить комплект моей школьной одежды: дорогой свитер для игры в крикет так и не покинул своей целлофановой упаковки…

Школа использовала бальный зал дома деревенской общины для собраний и прочих нужд – в остальное время он отвечал первоначальной цели, так что мы танцевали там вальсы, фокстроты и велетты. Впрочем, за время моего пребывания во Френсхэме бальные танцы сменились более современными, хотя, насколько я помню, требовалось получить специальное разрешение, чтобы ставить свежие музыкальные записи. Такова была попытка школы ограничить вторжение поп-музыки. Тем не менее у нас имелся джаз-клуб. И создали его не руководители школы, а неформальное сообщество учеников. В частности, тогда в школе учился Питер Адлер, сын Ларри, великого исполнителя на губной гармонике. Я помню, как Питер играл на пианино, и иногда мы даже отваживались играть джаз. Наши собственные джазовые пластинки послушать было проблематично, поскольку в школе имелся всего лишь один проигрыватель, а к концу моего пребывания там у нас вообще осталась только собственная аппаратура. Пожалуй, клуб являл собой не более чем возможность избежать более энергичных и менее интересных внеклассных занятий, но он, по крайней мере, действительно удовлетворял наш интерес к джазу. Позднее, в Лондоне, я проводил немало времени в местах вроде «Клуба 100», чтобы послушать там английских джазовых звезд, например Сая Лори и Кена Кольера. Однако мне никогда не нравились атрибуты основной массы традиционного джаза – все эти шляпы-котелки и жилеты. Тогда я переключился на бибоп. Я по-прежнему обожаю современный джаз, однако для меня тогдашнего, всего лишь подростка, требуемая там продвинутая техника игры оставалась непреодолимым барьером. В общем, я вернулся к оттачиванию барабанной партии к «Питеру Ганну».

Покинув Френсхэм-Хайтс и проведя затем год в Лондоне за совершенствованием своих навыков, в сентябре 1962 года я прибыл в Политехнический институт на Риджент-стрит. Я мало-помалу учился,

собирал портфолио своих работ и посещал бесчисленные лекции. Параллельно я вырабатывал свой стиль в одежде, включавший непременные вельветовые пиджаки и полупальто. Кроме того, я пробовал курить трубку. И где-то на втором курсе института связался с парнем, каких старшее поколение обычно именует «непутевыми». Звали этого парня Роджер.

Наш первый и весьма краткий разговор на предмет «Корешка»-«остина» удивительным образом привел к дальнейшему сближению, основанному на сходстве музыкальных вкусов. Другой основой нашей все укреплявшейся дружбы стала вполне обычная тяга ко всему, что вело нас прочь из здания института – слонялись ли мы по Чаринг-Кросс-роуд, разглядывая барабаны и гитары, ходили на дневные сеансы в кинотеатры Вест-Энда или направлялись в Ковент-Гарден к сапожникам Анелло и Давиду, которые шили балетные туфельки, но на заказ могли стачать ковбойские сапоги со скошенными каблуками. Перспектива провести выходные в кембриджском доме Роджера также время от времени стимулировала мое более раннее пятничное освобождение от праведных трудов в институте.

По части политических пристрастий мы происходили из весьма схожей среды. Как и мои родители, матушка Роджера была бывшим членом коммунистической партии и стойко поддерживала лейбористов. Мой отец вступил в коммунистическую партию, желая противостоять фашизму, однако затем, когда началась война, покинул коммунистов, став профсоюзным уполномоченным в Ассоциации киноинженеров. Из аналогичной среды вышли и наши с Роджером подружки, а позднее жены, соответственно Линди и Джуди. Роджер был председателем молодежного отделения «CND», Кампании за ядерное разоружение в Кембридже, и они с Джуди приняли участие в немалом числе маршей этой самой «CND» из Олдермастона в Лондон. Позднее мы с Линди тоже присоединились по меньшей мере к одному маршу «CND» по предместьям Лондона, а еще позднее она участвовала в демонстрации на Гросвенор-сквер, которую полиция разогнала с немалой жестокостью. Теперь я считаю, что все это, пожалуй, довольно точно отражает мою собственную политическую позицию – чуть левее равнодушных, с нечастыми периодическими вспышками достойного поведения.

Пожалуй, частично силой своего убеждения Роджер обязан своей матушке Мэри, учительнице, в одиночку и с немалой стойкостью воспитывавшей Роджера и его старшего брата Джона, после того как ее муж Эрик Уотерс (он тоже работал учителем) погиб в Италии во время

Второй мировой войны. Роджер посещал Кембриджширскую среднюю школу для мальчиков одновременно с Сидом Барреттом. Среди их одноклассников был также Сторм Торгерсон, который позднее в течение более трех десятилетий будет играть важную роль в истории нашей группы как дизайнер. Школа также дала Роджеру сырье для образа жестокого учителя, который в карикатурном виде появится в «The Wall».

Музыкальная активность Роджера в то время мало чем отличалась от активности других подростков: побренчать на гитаре, подбирая риффы и мелодии из старых блюзовых записей. Подобно мне, он был жадным слушателем «Радио Люксембург», а также «Сети Вооруженных сил США». Приехав учиться в Лондон, Роджер захватил с собой гитару. Ранним примером употребления нашего образования для благих нужд может служить использование им клеящихся шрифтов «Летрасет», популярных у тогдашних дизайнеров, для того, чтобы отпечатать на корпусе гитары фразу «Верю в свою душу». Нам казалось, что это выглядит весьма остроумно.

Помимо гитары, у Роджера была особая манера поведения. Как и некоторые другие студенты нашего курса, до поступления в институт он уже успел несколько месяцев поработать в архитектурной конторе. Этот опыт дал Роджеру представление о том, к чему может привести обучение, и он щеголял таким презрением к большинству из нас, которое, по-моему, обескураживало даже местный персонал.

У одного нашего сокурсника, Джона Корпа, осталось яркое впечатление от Роджера в Политехе: «Высокий, худой, со скверной кожей, он изображал Бродягу Высокогорных Равнин. Он таскал с собой гитару, на которой слегка поигрывал в студии и куда громче – в студенческом игровом холле (это была аудитория драмкружка Политеха – одно из наших репетиционных помещений. – *Н. М.*). Роджера я запомнил вечно отстраненным, а все его песенки повествовали о некой трагической утрате».

Временами нас призывали формировать группы для выполнения рабочих заданий, так что в течение первого года я и Роджер объединили усилия с Джоном Корпом в разработке небольшого домика. Наш строительный дизайн приняли довольно неплохо, хотя он был совершенно непрактичным. Впрочем, так получилось главным образом потому, что Джон был блестящим студентом, который, похоже, с радостью отдавался архитектуре, тогда как мы с Роджером транжирили наш общий грант на карри и музыкальные инструменты.

Работать с Роджером было непросто. Обычно я приезжал из Хэмпстеда, что в северном Лондоне, где я по-прежнему жил, через весь

город лишь затем, чтобы обнаружить записку, приколотую Роджером к двери: «Ушел в „Cafe des Artistes"». С жильем у Роджера, как правило, бывало напряженно; какое-то время он незаконно занимал хибару близ Кингс-роуд в Челси. Никакой горячей воды (ванна была изъята для Челсийской купальни чуть дальше по дороге), никакого телефона, а также бесконечная чехарда жильцов. Пожалуй, этот опыт дал Роджеру немалое преимущество, когда нам пришлось справляться с жизнью в дороге, однако на практическом уровне там было даже чертежную доску некуда приткнуть.

Несмотря на то, что виды, звуки и ароматы жилищ Роджера я до сих пор отлично помню, у меня осталось совсем мало четких воспоминаний того периода о Рике – да и у него обо мне, кажется, тоже. Думаю, только-только поступив в институт, Рик понял, что архитектура не для него (если верить Рику, это был совершенно случайный выбор, предложенный консультантом по профориентации), однако Политеху потребовался целый год, чтобы прийти к тому же самому заключению. Как только обе стороны достигли взаимопонимания, Рик отбыл искать альтернативный путь и в конечном итоге оказался в Лондонском музыкальном колледже.

Что же в историю действительно вписано, так это то, что Рик родился в Пиннере, что его отец Роберт работал главным биохимиком в «Юнигейт дэйриз», а также что дом их семьи находился в Хэтч-Энде, в предместье Лондона. Там Рик посещал среднюю школу Хабердашерс-Аскс. Школьником Рик играл на трубе; он также утверждает, что начал играть на пианино раньше, чем ходить… но в таком случае он начал ходить лет в десять. По сути, лишь сломанная в двенадцатилетнем возрасте нога и два месяца постельного режима обеспечили Рику компанию гитары в отсутствие какого-либо наставника. Рик учился играть, используя собственную аппликатуру, а позднее, поощряемый своей валлийской матушкой Дейзи, применил тот же подход к пианино. Этот метод самоучки обеспечил Рику уникальный звук и стиль, а также, вполне возможно, разрушил его карьеру профессора какой-нибудь консерватории.

После краткого флирта со скиффлом Рик поддался влиянию традиционного джаза, играя на тромбоне, саксофоне и пианино. К сожалению, должен сказать, что, согласно признанию самого Рика, он к тому же использовал шляпу-котелок в качестве сурдинки для тромбона. Он ходил слушать Хамфри Литтлтона и Кенни Болла в «Ил-Пай-Айленд», а также Сирила Дэвиса, одного из отцов британского ритм-энд-блюза, в «Рэйлвей таверн» в Харроу. По уик-эндам он стопом или на велосипеде – прежде чем мы сели на мотороллеры – катался в Брайтон, одетый по

богемной моде (рубашка без воротника, полупальто и, по его собственной прихоти, котелок). До прибытия в Политех у Рика случилась краткая остановка в качестве помощника по доставке в фирме «Кодак», где его обязанности заключались в слежке за водителями, которые в середине дня сворачивали к обочине и играли в гольф, а к восьми вечера возвращались на склад и требовали сверхурочных.

Мои институтские впечатления о Рике являют образ тихого интроверта, имевшего круг друзей вне Политеха. Джон Корп припоминает, что «Рик обладал мужской привлекательностью и длинными густыми ресницами, которые сводили девушек с ума».

На первом курсе Рик, Роджер и я оказались в группе, собранной Клайвом Меткалфом, еще одним студентом Политеха, игравшем в дуэте с Китом Ноублом, одним из наших сокурсников. Я совершенно уверен, что именно Клайв был изначальной движущей силой группы: он действительно мог худо-бедно играть на гитаре и явно провел множество часов, заучивая разные песни. Все остальные были рекрутированы скорее на основе самого что ни на есть небрежного «угу, я уже немного играл», нежели действительно сильного желания. Эта первая группа Политеха – «The Sigma 6» – состояла из Клайва, Кита Ноубла, Роджера и нас с Риком. Кроме того, сестра Клайва Шейла временами помогала с вокалом. Положение Рика в качестве клавишника было довольно шатким, поскольку собственного инструмента у него не было. Если в пабе находилось хоть какое-нибудь пианино, он играл на нем, хотя вряд ли без усилителя его кто-то слышал поверх барабанов и «Vox AC-30». Если же никакого пианино в распоряжении не оказывалось, Рик угрожал принести с собой тромбон.

Джульет, подружка Рика, а затем и его жена, играла роль приглашенной артистки с репертуаром разных блюзовых песен, куда входили «Summertime» и «Careless Love», которые она пела особенно хорошо. Поизучав в Политехе современные языки, в конце первого курса Джульет отбыла в Брайтонский университет, а Рик примерно в ту же самую пору отправился в Лондонский музыкальный колледж. Однако к тому времени у нас нашлось достаточно общего в музыкальном плане, чтобы продолжать дружить.

Думаю, группа стабилизировалась скорее вокруг худших, нежели лучших музыкантов. На краткое время мы заполучили одного по-настоящему способного гитариста (я не сомневался в его способностях, потому что у него имелся чудесный инструмент и приличный усилитель «Vox»), однако этот гитарист отчалил уже после пары репетиций. Как я припоминаю, мы никогда не пытались формализовать состав: если

появлялись два гитариста, это попросту расширяло репертуар, ибо вне всякого сомнения один из них знал песню, которая всем остальным была неизвестна. В этот период Роджер был произведен в ритм-гитаристы. На бас его перевели позже, когда нежелание тратить лишние деньги на электрогитару вкупе с прибытием Сида Барретта вынудили Роджера занять куда более низкое положение. Как он позднее заметил, «слава богу, что меня за ударные не спихнули». С этим замечанием я должен полностью согласиться. Если бы Роджер тогда сел за барабаны, полагаю, мне досталась бы лишь должность дорожного техника…

Как и все начинающие группы, куда больше времени мы тратили на разговоры, планирование и придумывание названий, нежели на репетиции. Выступления были очень нечастыми. До 1965 года ни одно из них не было строго коммерческим, поскольку их организовывали мы или наши однокурсники скорее для личных, нежели для общественных функций. Нормой были вечеринки в честь дней рождения, концов семестров и прочие студенческие гулянки. Мы репетировали в столовой, расположенной в подвале Политеха, где, наряду с песнями, годными для студенческих вечеринок (наподобие «I'm A Crawling King Snake» и некоторых вещей «The Searchers»), мы также работали над песнями, написанными другом Клайва Меткалфа, еще одним нашим однокурсником по имени Кен Чапмен. Вскоре Кен стал нашим менеджером и автором песен. У него имелись рекламные листовки с предложением наших услуг на вечеринках, а также печатные свидетельства нашей (к счастью, довольно краткой) карьеры в качестве «The Architectural Abdabs»: весьма невзрачная фотография группы и статья в студенческой газете, где мы выказывали свое предпочтение ритм-энд-блюзу по сравнению с роком. К несчастью для нас, тексты Кена слишком уж тяготели в сторону дешевых баллад, с названиями вроде «Видел ли ты утреннюю розу?» (причем текст игрался на мотив бетховенской «К Элизе») или «Помни об утрате». Однако в конечном счете Кену удалось получить возможность продемонстрировать свои песни известному продюсеру Джерри Брону, который пришел на прослушивание группы. По такому случаю мы принялись отчаянно репетировать, но особого успеха нам это не принесло. Джерри больше понравились песни, чем группа (это Кен нам так сказал). Однако даже песни дальше никуда не пошли.

В сентябре 1963 года, когда мы уже учились на втором курсе Политеха, Клайв и Кит решили прорываться сами по себе, в качестве дуэта, так что следующая версия группы стала срастаться вокруг дома, которым владел Майк Леонард. Майк, которому тогда было за тридцать, по

совместительству преподавал в Политехе и, кроме архитектуры, увлекался этнической перкуссией и взаимодействием ритма, движения и света, о чем он с энтузиазмом вещал нам на своих лекциях. В сентябре 1963 года, став вдобавок преподавателем школы искусств Хорнси, Майк приобрел дом в северном Лондоне и решил взять постояльцев, чтобы снизить расходы.

Дом номер 39 по Стэнхоуп-Гарденз в Хайгейте являет собой одно из удобных эдвардианских строений с просторными комнатами и высокими потолками. Майк тогда как раз пытался обустроить на первом этаже квартиру (соответствующую его весьма экзотическим представлениям о жилье) и чертежный кабинет наверху. Он оборудовал на крыше обширное пространство, идеально подходящее для проведения там репетиций, но (к счастью для него) лестница была слишком крута и мы редко находили в себе достаточно энергии, чтобы затащить наверх всю нашу аппаратуру.

Майк также нуждался кое в какой помощи в конторе: там он проектировал новые школьные туалеты по заказу Лондонского совета округа, что давало ему возможность дома конструировать различные проекционные агрегаты. Для них использовался перфорированный металл или стеклянные диски с плексигласовыми элементами, которые вращались при помощи электромоторов, чтобы проецировать наши световые картинки на стену. Предложение Майка стать его жильцами показалось идеальным решением, и мы с Роджером туда въехали. За последующие три года Рик, Сид и множество других самых разнообразных знакомых тоже в различные периоды жили в этом доме. Атмосфера этого места была зафиксирована в раннем документальном фильме «Завтрашний мир» на Би-би-си, где показывали одну из проекционных машин Майка в действии, пока мы репетировали внизу (фильм выдал отважное предсказание, что в 1970-х каждая жилая комната в стране будет оснащена подобным проектором).

У Майка имелись два кота, которых звали Танджи и Макги – один бирманский, другой сиамский. Помимо самого хозяина к ним особенно привязался Роджер. В результате Роджер на долгие годы сохранял теплые взаимоотношения с котами. Думаю, он находил их надменную агрессивность весьма утешительной.

Стэнхоуп-Гарденз внес существенные перемены в нашу музыкальную активность. Теперь, благодаря снисходительному домовладельцу, у нас имелось постоянное помещение для репетиций, так что сам дом мы вообще какое-то время называли по имени хозяина Леонардз-Лоджерс. Репетиции проходили в передней комнате дома, где все оборудование было уже заранее установлено. К несчастью, это делало любую учебу весьма затруднительной, а сон – почти невозможным, поскольку то же самое

помещение служило нам с Роджером спальней. Соседи, естественно, жаловались на шум, хотя их угрозы о судебном запрете так никогда и не материализовались. Однако порой, просто на всякий случай, мы облегчали их страдания, снимая репетиционный зал в расположенной неподалеку, на Арквэй-роуд, «Рейлвэй таверн».

От Майка никогда никаких жалоб не поступало. По сути, он даже стал активным участником репетиций. Майк прилично играл на пианино, так что мы убедили его приобрести электроорган «Farfisa Duo» и стать на время нашим клавишником. Майк по-прежнему хранит этот инструмент у себя. Другим колоссальным плюсом стало то, что Майк предоставил нам доступ к экспериментам со светом и звуком, продолжавшимся в школе Хорнси. Роджер провел там много часов, работая с проекционными машинами, и стал для Майка чем-то вроде добровольного ассистента.

Итак, на всем протяжении второго года в институте мы жили в Стэнхоуп-Гарденз, репетировали, изредка выступали и в то же самое время кое-как продолжали учиться. Следующей по-настоящему существенной переменой в наших судьбах стало появление в сентябре 1964 года Боба Клоуза. Боб, еще один продукт воспитания Кембриджширской средней школы для мальчиков, приехал в Лондон с Сидом Барреттом и поступил в архитектурный институт на два года позже нас. Бобу удалось сразу же поселиться в Стэнхоуп-Гарденз, поскольку я на лето съехал оттуда и вернулся домой в Хэмпстед. Мне было совершенно очевидно: если я намерен остаться в Политехе, что в то время казалось совсем неплохой идеей, мне необходимо подтянуть учебу, а заниматься в Стэнхоуп-Гарденз было совершенно немыслимо.

Репутация Боба как гитариста была хорошо известна и во многом заслуженна. Ходить с Бобом в гитарный магазин было сущей радостью, ибо даже самого высокомерного продавца впечатляли джазовые аккорды Микки Бейкера в его исполнении и молниеносная работа пальцев, хотя с нашей точки зрения Боб весьма прискорбно отдавал предпочтение более консервативным полуакустическим гитарам перед «Fender Stratocaster». С Бобом мы чувствовали себя уверенней в музыкальном смысле, но когда Кит Ноубл и Клайв Меткалф ушли и из Политеха, и из группы, нам отчаянно потребовался вокалист. Кембриджские связи снова сработали, и Боб привел к нам Криса Денниса. Он был чуть старше всех остальных и уже прошел через несколько неплохих групп кембриджской музыкальной сцены. Крис работал ассистентом дантиста в Военно-воздушных силах Великобритании, чья контора располагалась в Нортхолте. Машины у него не было (шофером обычно выступал я – по-прежнему за рулем «Корешка»),

зато он владел аппаратурой, состоявшей из двух колонок и комбика. При острой необходимости мы могли подключать через комбик и гитары. Со всем этим оборудованием Крису, понятное дело, автоматически была гарантирована позиция вокалиста.

Образ Криса как ведущего вокалиста группы – теперь называвшейся «The Tea Set» – несколько портила дурная привычка делать гитлеровские усики из своей губной гармоники. К тому же, объявляя очередной номер, он мог («со смертоносным апломбом», по определению Боба Клоуза) выдать что-нибудь вроде «Глядя сквозь дырки от сучков в бабулиной деревянной ноге». Впрочем, останься Крис с группой, подобная вычурность могла бы оказаться весьма уместной, когда «Floyd», как мне из надежных источников сообщили, стала любимой группой лондонской андеграундной интеллигенции.

Довольно скоро мы расстались с Крисом, когда Сид Барретт стал играть с нами на регулярной основе. Роджер знал Сида по Кембриджу (матушка Роджера даже учила Сида в начальной школе), и мы планировали подключить его к группе еще до того, как Сид прибыл в Лондон, чтобы учиться в Камберуэллском институте искусств. Вопрос скорее заключался в том, присоединится ли к нам Сид, а не в том, примем ли мы его в группу. Боб Клоуз очень доходчиво описывает этот момент: «Хорошо помню ту репетицию, которая определила судьбу Криса Денниса. Дело было на веранде в Стэнхоуп-Гарденз. Крис, Роджер, Ник и я разбирали какую-то популярную ритм-энд-блюзовую тему. Сид, опоздав к началу репетиции, тихо наблюдал за нами с самого верха лестницы. После окончания репетиции он сказал: „Да, звучит классно, но я просто не понимаю, что мне в этой группе делать"».

Хотя Сид явно не был уверен, сгодится ли он нам, фраза прозвучала так, что в принципе он не прочь присоединиться. В результате дни Криса Денниса и его аппаратуры в нашей группе оказались сочтены. Поскольку именно Боб приглашал Криса, Роджер решил, что он же, соответственно, должен взять на себя церемонию проведения обратной процедуры. В результате Боб провел эту самую процедуру посредством звонка из телефона-автомата на станции метро «Тоттенхэм-Корт-роуд». Что ж поделаешь, Крис в любом случае оказывался за бортом. Таким образом, частично по умолчанию, нашим ведущим вокалистом стал Сид.

Ничего не зная о детстве Сида, могу лишь сказать, что при первой нашей встрече в 1964 году он был просто восхитителен. В тот период, когда все изображали крутых в индивидуалистски-мрачной манере, Сид был немодно дружелюбен; так, яркое воспоминание о нашей первой встрече

начинается с того, что он потрудился ко мне подойти и специально представиться.

Кембриджское воспитание Сида было, пожалуй, самым богемным и либеральным среди всех нас. Его отец Артур, практикующий патолог, а также его матушка Уинифред всегда поощряли Сида в плане занятий музыкой.

Они позволяли, даже приветствовали репетиции ранних групп Сида у них в гостиной. В начале 1960-х годов подобное поведение родителей считалось очень прогрессивным. Помимо музыки, во время пребывания Сида в Кембриджширской средней школе стал очевиден его интерес и талант к живописи. После смерти отца Сид перешел в Кембриджский техникум. Его старый знакомый Дэвид Гилмор уже учился там на отделении современных языков. Эти двое отлично ладили (собираясь в обеденные перерывы с гитарами и губными гармониками ради небольшого джема), а позднее провели лето на юге Франции, путешествуя автостопом и выступая в качестве уличных музыкантов.

Сид не всегда был Сидом (крестили его вообще-то Роджером Китом), однако, занимаясь в Риверсайдском джаз-клубе, он ходил в местную кембриджскую пивную, одним из корифеев которой был барабанщик Сид Барретт (с «i» в имени). Завсегдатаи клуба немедленно прозвали новоприбывшего Баррета Сидом, однако с буквой «у» в середине, чтобы избежать полной путаницы. Под этим именем мы его теперь и знали.

Сторм Торгерсон помнит Сида как интересного, но совсем не обязательно самого интересного члена дружеской компании, проживавшей в Кембридже. Все они восторгались изяществом и культурой этого городка и окрестной сельской местности. Сид был симпатичным, обаятельным, забавным, немного играл на гитаре и время от времени покуривал «траву». Когда он присоединился к нашей группе в Лондоне, никакого внезапного сдвига наших музыкальных вкусов совершенно определенно не произошло. Сида вполне удовлетворяли кавер-версии Бо Диддли, «Stones» и прочего ритм-энд-блюза, составлявшие большую часть нашего репертуара. Сторм также припоминает, что Сид обожал «The Beatles», тогда как большинство его друзей предпочитало «Stones».

В то же самое время, когда Стэнхоуп-Гарденз решил наши репетиционные проблемы, Политех стал готовой площадкой для выступлений. Насколько я помню, требования в институте предъявлялись высокие: курс архитектуры требовал приложения весьма существенных сил и вне учебной аудитории. Дома (а позднее и в квартирах, где мы обитали) после учебы мы продолжали работать над своими проектами –

или по крайней мере пытались отделаться от других отвлекающих занятий. Поэтому в течение недели мы мало ходили в клубы или бары (если ходили вообще). Зато едва наступал вечер пятницы, мы отправлялись расслабиться в паб, а по уик-эндам интересные события снова приводили нас в Политех. Эти события проходили в просторном холле, который слегка отдавал спортзалом. В одном конце там располагалась сцена, которая служила различным целям вплоть до театральных постановок. Студенческие вечеринки обычно состояли из танцев под ревущие из проигрывателя композиции последнего хит-парада, однако порой на них приглашалась «живая» группа.

В качестве единственной «домашней» группы нам удалось несколько раз выступить там на разогреве у известных групп. Для нас это стало существенным прогрессом, и пришлось порядком подсуетиться, чтобы заполучить такую возможность. Вполне вероятно, нам бы даже заплатили, хотя и немного, однако для нас восхитительной была перспектива самой игры на публике. Сцена нас не пугала (мы ведь всего лишь собирались сыграть кое-какие кавер-версии, чтобы люди потанцевали), однако профессионализм других исполнителей приводил в уныние. То, как они справлялись с выступлениями, подчеркивало пропасть, которая существовала между профессионалами, играющими регулярно и тем самым зарабатывающими себе на жизнь, и любителями «по совместительству» вроде нас.

В особенности отчетливо я помню, как мы выступали на разогреве перед «The Tridents», где на гитаре тогда блистал Джефф Бек. «The Tridents» стали для Джеффа первой группой мало-мальски коммерческого характера, и они завоевали приличную репутацию. Впрочем, куда важнее, что из «The Tridents» Джефф перешел на место Эрика Клэптона в «The Yardbirds». Это еще больше укрепило его славу одного из величайших блюз-роковых гитаристов. Однако Джефф Бек способен был выдавать и подлинную классику танцулек вроде «Hi Ho Silver Lining».

Где-то около Рождества 1964 года мы впервые отправились в студию. Эту возможность нам удалось заполучить через одного из друзей Рика, который работал в студии в западном Хэмпстеде и бесплатно пустил нас во время простоя. Сессия включала новую версию старого блюзового стандарта «I'm A King Bee», а также три песни, написанные Сидом: «Double O Bo» (про Бо Диддли и агента 007), «Butterfly» и «Lucy Leave». Вышеперечисленные песни стали нашей первой записью на пленке, а также были отпечатаны на виниле ограниченным тиражом. Они оказали нам неоценимую помощь, поскольку многие студии требовали сначала

демозаписи и лишь потом устраивали «живое» прослушивание.

Довольно любопытно, что примерно в это же время Рику удалось выпустить свою песню «You're The Reason Why». Она вышла на стороне «Б» сингла «Little Baby» группы «Adam, Mike & Tim». Рик получил за эту запись аванс в 75 фунтов стерлингов – за много лет до того, как остальные из нас узнали, что такое гонорар.

Позднее, весной 1965 года, нам удалось прописаться в клубе «Каунтдаун», расположенном в подвале дома номер 1-а по Пэлас-Гейт, рядом с Кенсингтон-Хай-стрит. Клуб «Каунтдаун» находился под отелем или жилым домом, что, понятное дело, повело к проблемам из-за шума. В «Каунтдауне» не имелось никакого особенного тематического убранства или пафосной обстановки. Это было место, открытое ради музыки, с относительно молодой клиентурой, и выпивка была там очень дешевой. Полагаю, что мысль хозяев клуба, учитывавших недостаток рекламы, заключалась в привлечении групп вроде нашей, которые в свою очередь привлекут обширные компании своих друзей для поддержки, и эти друзья станут энергично подкрепляться у стойки клубного бара.

В клубе «Каунтдаун» мы играли примерно с девяти вечера до двух ночи, делая парочку перерывов. Три отделения по девяносто минут каждое означали, что к концу выступления, когда у нас кончался набор подготовленных номеров, а алкоголь притуплял краткосрочную память аудитории, мы начинали откровенно повторяться. Это также привело нас к пониманию, что красивые соло могут существенно эти номера удлинять. Мы начали собирать более широкий репертуар песен, а также сплачивать вокруг себя небольшую, но стойкую группу приверженцев. Хотя мы с самого начала использовали усилители, нам удалось сыграть два-три успешных концерта, прежде чем клуб получил судебный запрет на недопустимый уровень шума. Впрочем, мы так отчаянно жаждали работать (в то время в «Каунтдауне» проходили наши единственные платные выступления), что предложили выступать в акустическом варианте. Роджер невесть как раздобыл контрабас, Рик смел пыль с пианино. Боб с Сидом начали играть на акустических гитарах, а я взял в руки проволочные щетки. Припоминаю, что в наш репертуар тогда входили «How High The Moon», один из фирменных номеров Боба, а также «Long Tall Texan», однако все остальные песни давным-давно позабыты.

В то же самое время мы прошли прослушивание для двух потенциальных путей развития нашей карьеры. Одним было выступление на разогреве в клубе под названием «Бит-сити». Хозяева клуба помещали рекламу по поиску подходящих групп в «Мелоди мейкер», еженедельном

журнале, который (до своего закрытия в 2000 году) печатал объявления о вакансиях для музыкантов. Мы увидели в газете рекламу «Бит-сити» и отправились в клуб, чтобы исполнить подборку собственных песен. Однако нас там отвергли.

Другое прослушивание проводило «Ready Steady Go!», типичное музыкальное шоу того времени, на котором можно было увидеть, как классные молодые люди танцуют под музыку классных молодых групп. Транслируемое по «ITV», сравнительно новому коммерческому каналу, оно отличалось чуть большим радикализмом по сравнению с тем, на который могло отважиться Би-би-си. К сожалению, даже продюсеры «Ready Steady Go!» нашли нас чересчур радикальными для среднего телезрителя и предложили еще раз нас прослушать, однако на сей раз уже с песнями, более для них знакомыми. Впрочем, эти продюсеры по крайней мере проявили к нам хоть какой-то интерес и были настолько любезны, что пригласили на следующей неделе составить часть студийной аудитории. Это дало мне славный повод отправиться на Карнаби-стрит и купить себе пару расклешенных хипповых брюк в черно-белую клетку, поскольку членам аудитории надо было дергаться прямо перед камерами. Приглашение также позволило вживую увидеть группы «The Rolling Stones» и «The Lovin' Spoonful».

Еще одной превосходной возможностью резко продвинуть нашу карьеру стали рок-конкурсы. Мы приняли участие в двух. Одним было местное событие в «Кантри-клубе», расположенном в северном Лондоне. Мы уже в этом клубе играли, так что у нас имелась там небольшая кучка фанатов, а посему до финала мы добрались без особых проблем. Там, однако, у нас случилась заминка. Дело в том, что нам подвернулось более крупное событие, бит-конкурс журнала «Мелоди мейкер» (между прочим, надо отметить, что слово «бит» в том десятилетии попросту затаскали). Ни на что особо не надеясь, мы послали устроителям конкурса нашу демокассету заодно с фотографией группы, снятой на заднем дворике дома Майка. На этом снимке группа позировала в особой униформе: рубашки с петличками на воротниках и синие итальянские трикотажные галстуки. Все это было приобретено в «Сесил Джиз» на Чаринг-Кросс-роуд.

Демозапись и трикотажные галстуки, похоже, сработали. Получив приглашение на конкурс, мы только тогда обнаружили, что отборочные соревнования будут проходить в тот же вечер, что и финал конкурса в «Кантри-клубе». Время финала никак нельзя было изменить, как и время отборочных соревнований, поскольку конкурс, организованный журналом «Мелоди мейкер», представлял собой весьма тщательно продуманную

систему. Она позволяла промоутеру получать деньги от продажи билетов фанатам, стремившимся проголосовать за своих любимцев. В конечном итоге нам удалось договориться с другой группой, чтобы она пропустила нас первыми на конкурсе «Мелоди мейкер». Вне всякого сомнения, это был худший жребий из всех возможных (кроме того, наше название написали неправильно: «Pink Flyod»). Наш более поздний порядковый номер ушел, как оказалось, к победителям, команде под названием «The St Louis Union», члены которой не могли поверить своей удаче. Эта группа впоследствии выиграла и первый национальный приз. Мы же, по-быстрому отыграв, понеслись в «Кантри-клуб», но лишь за тем, чтобы узнать о своей дисквалификации и полной невозможности занять первое место по причине опоздания. Таким образом, здесь все почести достались группе под названием «The Saracens». Она же заполучила и перспективу роста, а мы остались ни с чем.

Летом 1965 года Боб Клоуз покинул группу по настоянию как своего отца, так и институтских преподавателей. Боб еще несколько раз тайком сыграл с нами, но все-таки ушел окончательно. Впрочем, хотя мы теряли нашего, как считалось, самого искусного гитариста, особого беспокойства не было. Подобное замечательное предвидение – или клиническая нехватка воображения – стало у нас уже чем-то вроде привычки.

Я собирался начать год практики, устроившись к Фрэнку Раттеру, отцу Линди, в его архитектурную контору близ Гилфорда. Я должен поблагодарить Роджера за то, что мне удалось продвинуться так далеко по курсу архитектуры, поскольку именно он наставлял меня насчет загадок начертательной геометрии, когда я находился под угрозой повторного завала соответствующего экзамена.

Роджера, в свою очередь, оставили на второй год и велели приобрести кое-какой практический опыт, хотя приглашенного экзаменатора знания Роджера вполне удовлетворили. Думаю, персонал института наконец-то отреагировал на постоянное Роджеровское презрение, а также на все возрастающий дефицит интереса к посещению лекций. От такого решения либо попахивало чистой местью, либо этим людям просто хотелось немножко отдохнуть от Роджера.

Фрэнк был хорошим архитектором-практиком, и в то же время он интересовался новыми тенденциями и обладал прекрасным знанием культуры и истории архитектуры. В каком-то смысле он представлял собой образец, к которому я мог бы стремиться, избери я для себя все-таки архитектурную карьеру. Фрэнк совсем недавно закончил проект университета в Сьерра-Леоне и как раз приступил к зданию университета в

Британской Гвиане – оно и стало тем проектом, к которому я подключился, прибыв в контору в качестве младшего из младших. Хотя мое участие было весьма низкоклассным, оно все же донесло до меня печальный факт: пройдя три года архитектурной подготовки, я до сих пор не имел ни малейшего понятия о том, как трансформировать чертежи в реальность. Это стало серьезным ударом по моей самоуверенности.

Я жил в доме Раттеров в Терсли, к югу от Гилфорда, доме, который был достаточно велик, чтобы вместить в себя многочисленные кульманы Фрэнка, а также его немалую семью и гостей. Довольно обширная территория позволяла нам регулярно играть в крокет на газоне во время обеденного перерыва. По случайному совпадению Фрэнк позднее продал этот дом Роджеру Тейлору, барабанщику «Queen».

На протяжении осени мы по-прежнему играли в группе, обычно под названием «The Tea Set», однако теперь у нас также имелось альтернативное название, придуманное Сидом. Оно появилось в результате давления обстоятельств. В качестве «The Tea Set» мы играли на базе Военно-воздушных сил Великобритании, вероятно в Нортхолте, совсем неподалеку от Лондона, когда – вот те на! – вдруг удивительным образом обнаружили, что там собирается появиться еще одна группа под тем же именем. Не уверен, имела ли другая группа «The Tea Set» право старшинства, появилась она раньше или позже, однако нам пришлось стремительно придумывать альтернативное название. Сид без особых мучений произвел на свет название «The Pink Floyd Sound», используя имена двух весьма почитаемых блюзовых музыкантов Пинка Андерсона и Флойда Кансила. Хотя мы могли натыкаться на них в своих блюзовых исканиях, эти имена были не особенно нам знакомы. В целом это была идея Сида. И название прижилось.

Просто удивительно, как решение «под влиянием момента» может обеспечить вполне надежный и удобный результат, имеющий долговременные и далеко идущие последствия. «The Rolling Stones» придумали себе название в весьма схожей ситуации. Когда Брайану Джонсу надо было описать группу в «Джаз ньюз», он случайно опустил взгляд и увидел трек «Rollin' Stone Blues» на альбоме Мадди Уотерса. Отсюда пошли десятилетия импровизации, каламбуров и ассоциаций. В нашем случае, когда мы стали одной из штатных групп андеграунда, абстрактность сочетания слов «Pink» и «Floyd» оказалась весьма подходящей, давая смутный намек на некую психоделику, которой в названиях вроде «The Howtin' Crawlin' King Snakes» не было и в помине.

В весьма редких случаях мы покидали Лондон для выступлений,

которые действительно окупали наши усилия. По случаю одного события мы играли в большом деревенском доме под названием «Хай пайнс» в Эшере, что в Суррее, а в октябре 1965 года выступили на крупной вечеринке в Кембридже по случаю дня рождения подружки Сторма Торгерсона Либби Дженьюари и ее сестры-близняшки Роузи. Помимо нас в тот вечер там выступали «The Jokers Wild» (где блистал Дэвид Гилмор) и молодой исполнитель фолк-музыки по имени Пол Саймон. Сторм припоминает, что та вечеринка воплощала собой поляризованный раскол поколений. Родители Либби организовали праздник и пригласили туда уйму своих друзей, одетых в строгие костюмы и платья для коктейлей. С другой стороны, друзья Либби и ее сестры, в основном студенты, носили свободные протохипповские одеяния и предпочитали громкую музыку. Вскоре после этого отец Либби, разочарованный молодым Торгерсоном, по сути предложил Сторму банковский чек, чтобы тот оставил Либби в покое, причем навсегда.

Хотя в то время это не было так очевидно, нашим следующим крупным прорывом оказалось выступление в клубе «Марки», состоявшееся в марте 1966 года. До него наша репутация основывалась на сочетании Сида как ведущего вокалиста и интригующими действами свето-звуковой лаборатории при школе Хорнси. Нам никак не удавалось расширить свой репертуар дальше четырех-пяти оригинальных песен, большинство из которых были записаны еще в «Броудхерст-Гарденз» при подготовке демозаписи.

Единственное выступление, которое, возможно, привлекло к нам внимание, проходило в Эссекском университете. На тамошнем пестром балу мы должны были разделить сцену с «The Swinging Blue Jeans», которые действительно там появились, и с Мэриан Фэйтфул, выступление которой было только заявлено – если она сумеет вовремя вернуться из Голландии. Звучало все это не слишком обнадеживающе. В то время мы все еще назывались «The Tea Set», хотя уже должны были производить впечатление перехода к психоделии, поскольку, несмотря на присутствие в нашем репертуаре песни «Long Tall Texan» под аккомпанемент акустических гитар, мы уже использовали «нефтяные» слайды и кинопроекцию. Вполне возможно, что именно благодаря кому-то из участников того бала или последующей молве мы получили приглашение в клуб «Марки».

Приглашение выступить в «Марки» мы расценивали как великую возможность для прорыва в клубную сеть, хотя оказалось, что это выступление задумано как часть события под названием «Приход»,

совершенно отдельной акции, для которой клуб был снят частным образом. Все происходило в воскресенье днем – определенно в то время, когда ни один постоянный клиент «Марки» появиться там даже не собирался.

Все это событие я нашел в высшей степени странным. Обычно мы играли на ритм-энд-блюзовых вечеринках, где входная плата равнялась цене кружки эля. А здесь мы внезапно оказались исполнителями для «хеппенинга», где с восторгом встречали те самые длинные соло, которые мы вообще-то использовали в качестве набивки для песен во время наших выступлений в клубе «Каунтдаун». Организаторы пригласили нас и дальше участвовать в подобных воскресных акциях в «Марки», которые впоследствии получили название «Спонтанный андеграунд». Это определенно стало весьма счастливой случайностью, ибо иначе мы никогда не встретились бы с Питером Дженнером.

Питер недавно закончил Кембридж, хотя за время своей учебы в университете он никогда не встречался с кем-либо из кучковавшейся вокруг «The Pink Floyd» толпы (что ж, обитатели Кембриджа всегда были разобщены). Он преподавал на факультете социального администрирования Лондонского института экономики, обучая работников социальной сферы социологии и экономике, а также принимал участие в работе студии грамзаписи под названием «DNA». По его собственным словам, Питер был «музыкальным психом», особенно сдвинутым на джазе и блюзе. «DNA» он основал вместе с Джоном Хопкинсом, Феликсом Мендельсоном и Роном Аткинсом для реализации их весьма широкого круга музыкальных интересов: «Мы хотели, чтобы „DNA" стала авангардной штуковиной, имея в виду авангард чего угодно: джаза, фолка, классики, поп-музыки».

В один прекрасный воскресный день в конце академического года Питер разбирался с кипой бумаг и в какой-то момент достиг той точки, когда ему отчаянно потребовалось выйти на улицу и глотнуть свежего воздуха. От здания института в Холборне он решил направиться к клубу «Марки» на Уордур-стрит, где, как он узнал, проходила какая-то частная вечеринка. Узнал он об этом от одного знакомого по имени Бернард Столлмен, чей брат Стивен заправлял «ESP», претенциозным американским лейблом, поддерживавшим группы вроде «The Fugs», а также вдохновившим Питера и его партнеров на создание «DNA».

Как припоминает Питер, «фирма „DNA" уже имела опыт работы с группой свободной импровизации „AMM", за один день записав альбом на Денмарк-стрит. Сделка была гнилая: нам доставались два процента, из которых следовало оплатить студийное время и, вероятно, работу

исполнителей. Как экономист я посчитал, что два процента от альбома стоимостью в тридцать фунтов стерлингов составят всего семь пенсов и потребуется чертова уйма семи пенсов, чтобы составить сумму в тысячу фунтов стерлингов, которая была моим представлением о приличном состоянии. Я решил, что, если „DNA" собирается остаться на плаву, нам понадобится поп-группа. Именно тогда я узнал о выступлении „The Pink Floyd Sound" в клубе „Марки" в то воскресенье. И подумал, что слово „Sound" в названии группы явно лишнее.

Я очень ясно помню то выступление. Группа в основном играла ритм-энд-блюз, вещи вроде „Louie Louie" и „Dust My Broom". Эти песни в то время играли все. Я не мог разобрать текст, но текстов тогда никто и не слушал. Однако по-настоящему меня заинтриговало то, что вместо воющих гитарных соло в середине песни они издавали какой-то странный шум. Довольно долго я не мог разобрать, что же это такое. А потом оказалось, что это Сид и Рик. Сид проделывал всякие чудные вещи с фидбэком на своем „Binson Echorec". Рик при этом выдавал странные, длинные, скользящие пассажи. А Ник стучал деревянными молотками. Именно это меня захватило. Это был авангард! Покупаю!»

Питер пожелал с нами познакомиться, и Бернард Столлмен обеспечил ему связь. В результате Питер пришел в Стэнхоуп-Гарденз, чтобы с нами повидаться. «Дверь открыл Роджер. Все остальные разъехались на каникулы, потому что был уже конец учебного года. Тогда мы с Роджером договорились встретиться еще раз в сентябре. Фирма грамзаписи была всего лишь моим хобби, так что я без проблем мог подождать. Роджер не послал меня к черту. Всего лишь сказал: „Увидимся в сентябре…"»

Когда Питер впервые зашел в Стэнхоуп-Гарденз, я отбыл на свое первое путешествие в Штаты экономклассом. Поездка в Америку рассматривалась как часть моего продолжающегося архитектурного образования – скорее как шанс посмотреть на кое-какие из великих зданий в США, а не как музыкальное паломничество к истокам. Линди находилась в Нью-Йорке (она обучалась в Танцевальной компании Марты Грэхем), что было еще одной веской причиной туда отправиться, поскольку у нее скоро начинались летние каникулы (Джульет, подружка Рика, тоже тогда случайно там оказалась).

Я вылетел на «Пан-Ам 707» и провел пару недель в Нью-Йорке. Разумеется, не обошлось без серьезного осмотра культурных и архитектурных достопримечательностей – музея Гуггенхайма, Музея современного искусства, Левер-билдинг. Однако нашлось время и для кое-какой «живой» музыки. Я посмотрел на «The Fugs», а также побывал на

выступлениях некоторых джазовых исполнителей вроде Моза Эллисона и Телониуса Монка в «Вилледж вэнгард» и других джазовых клубах Гринвич-Вилледж. Немалое время ушло на посещение магазинов грампластинок. Множество музыки в Британии было не найти, а жесткие конверты американских альбомов, которые смотрелись куда более достойно в сравнении с их хрупкими британскими эквивалентами, являлись поистине роскошными трофеями.

Затем мы с Линди купили за 99 долларов билет на автобус «грейхаунд», который предоставлял нам право на безлимитные поездки в течение трех месяцев, и направились дальше на запад. Для нас эта поездка стала гигантским путешествием в три тысячи миль длиной, от побережья до побережья, безостановочным, если не считать дозаправок и перерывов на подкрепление. В автобусе мы познакомились с недавно поженившейся американской парочкой. Молодой супруг вскоре собирался отправиться во Вьетнам, однако в 1966 году это очень мало что для нас значило. Всю важность этого поступка я осознал лишь позднее, и до сих пор временами задумываюсь, уцелел ли во Вьетнаме тот парень.

Сан-Франциско тогда еще не стал всемирной столицей «лета любви». Хейт-Эшбери был попросту перекрестком. Город представлял интерес только в плане осмотра достопримечательностей (поездка в Алькатрас!) и поглощения морепродуктов. В Сан-Франциско мы сели на «грейхаунд», идущий на восток, в Лексингтон, что в штате Кентукки, и встретились там с моим знакомцем по Политеху Доном Макгарри и его подружкой Дейрдрой. Дон купил себе «кадиллак» выпуска конца пятидесятых годов с весьма ненадежными тормозами. Эта машина превращала преодоление горных перевалов в предельно захватывающее событие. Мы почти немедленно выехали в Мехико (временами отклоняясь от маршрута для осмотра архитектурных достопримечательностей), где немного бестолково потолкались, пока не попали в Акапулько, изумляясь дешевизне межсезонья: комнаты стоили всего доллар за ночь. Дальше эпическое путешествие привело нас назад в Лексингтон, после чего я вернулся в Нью-Йорк, а затем полетел обратно через Атлантику.

На протяжении всей этой эпопеи группа «The Pink Floyd Sound» не слишком сильно вторгалась в мое сознание. Я просто думал о том, что вот, придет сентябрь и я снова вернусь на академические рельсы. Однако в Нью-Йорке мне в руки совершенно случайно попал экземпляр газеты «Ист-Вилледж азэр», где содержался отчет о событиях в Лондоне и о новых перспективных коллективах. В числе прочих упоминалась группа «The Pink Floyd Sound».

Обнаружение знакомого имени так далеко от дома дало мне новое восприятие группы. Наивно веря, что вся информация из газет заслуживает доверия, я вдруг осознал, что группа «The Pink Floyd Sound» имеет потенциал для того, чтобы стать чем-то ббльшим, нежели просто способом развлечения.

Глава вторая АНДЕГРАУНД

Когда после летних каникул 1966 года члены группы «The Pink Floyd Sound» воссоединились в Лондоне, Питер Дженнер все еще желал с нами встретиться. Наконец он пришел в Стэнхоуп-Гарденз и заявил: «Мы будем счастливы приветствовать вас в нашей фирме грамзаписи». Роджер сказал ему, что фирма грамзаписи нам не требуется. Зато нам требовался менеджер.

Это событие мгновенно воспламенило наши смутные фантазии об успехе, все те мечты, которые в ином случае к концу лета неизбежно испарились бы. Слегка удивленные настойчивостью нового знакомого, но готовые ухватиться за любую возможность, мы в конечном итоге согласились с тем, что Питер, а также его партнер Эндрю Кинг должны стать менеджерами группы. Эндрю Кинг припоминает, как я сказал в процессе дискуссии на предмет менеджмента: «Все равно к нам в менеджеры больше никто не пойдет, так что ради бога, валяйте…» В наличии менеджеров нам виделся существенный шаг вперед для группы. Это давало нам гарантию кое-каких принципиальных пунктов, возможность обрести все необходимое для перехода из любителей в профессионалы, если мы вообще на это рассчитывали. Среди этих пунктов значились регулярность выступлений, гарантия оплаты, определенный уровень доверия и кое-какая приличная аппаратура.

Питер и Эндрю знали друг друга еще со школьной поры в Вестминстере. Их отцы оба были викариями: когда Эндрю перешел в свой последний класс в школе, его родителям пришлось переехать из Лондона, и они решили найти добрый христианский дом, где их сын смог бы остаться на время учебы. В результате Эндрю стал жить вместе с Дженнерами в Саутхолле, в доме викария церкви Святого Георгия. Питер был на год младше Эндрю, так что по школе они друг друга толком не знали, однако проживание в одном доме повлекло за собой схожие интересы. Увы, не припомню, чтобы группа получала какие-либо духовные наставления от того нечестивого союза, который стал результатом их дружбы. Впрочем, Эндрю замечает, что пастырская забота представляет собой полезное орудие менеджмента в музыкальной индустрии: «В доме викария приходится привечать всех, кто постучится в дверь».

В год паузы между вступительными экзаменами в Оксфорд и Кембридж и осенним началом учебы Эндрю и Питер посредством еще одной клерикальной связи (на сей раз епископальной) отправились в Штаты, где шесть месяцев проработали на винокуренном заводе в городе Пекин, что в штате Иллинойс. Оттуда можно было запросто выбираться в Чикаго по выходным, так что у них была возможность впитать в себя богатую смесь электрического блюза, джаза и музыки госпел.

Во время учебы в университетах (Питера в Кембридже, Эндрю в Оксфорде) эти двое продолжали поддерживать постоянный контакт. Когда Питер решил стать нашим менеджером, он призвал на помощь своего старого друга Эндрю – между прочим, имея в виду и помощь в плане наличных. Эндрю работал в компании, внедрявшей научные принципы в образование. Осуществлялось это посредством машины, которая предлагала ученикам выбирать ответы из нескольких вариантов, нажимая на кнопки. После написания для этой машины программы по термодинамике (о которой он имел самое что ни на есть поверхностное представление) Эндрю был одолжен своим начальством Британской европейской авиатранспортной компании – помогать с мотивацией тамошнего персонала. Каждая компания полагала, что он находится в конторе другой, тогда как Эндрю, скорее всего, валялся в постели или мастерил самолетики из папиросной бумаги фирмы «Ризла»… Ни кто-либо в штате авиакомпании, ни сам Эндрю, похоже, были не в состоянии изыскать хоть какую-нибудь мотивацию, так что звонок Питера показался Эндрю куда более привлекательным предложением.

Питер вспоминает: «Мы были близкими друзьями и вместе побывали на множестве концертов. Мы подумали: „Почему бы нам не стать менеджерами этой группы. Это занятие наверняка будет интересным". Эндрю ушел со своей должности и не работал. Я же решил, что все это могло бы стать милым хобби». Вместе они основали фирму «Blackhill Enterprises», названную в честь Блэкхилл-Фарм, собственности в Брекон-Биконз, купленной Эндрю на какие-то унаследованные им деньги. Остаток наследства ушел на мучительный компромисс между потребностями разгульной жизни и кое-какой аппаратурой, необходимой для группы «The Pink Floyd Sound».

Ранее, в тех редких случаях, когда нам реально платили за выступления, гонорары уходили на модернизацию нашей собственной аппаратуры: Роджер заполучил бас «Rickenbacker», а я от своего первоначального самодельного комплекта ударных перебрался к барабанной установке «Premier». После расставания с Крисом Деннисом

нам приходилось либо заимствовать аппарат, либо пользоваться тем, что было в зале. Обычно последний вариант предлагал такое качество звука, которым побрезговал бы даже диктор на железнодорожной станции. «Blackhill» немедленно исправил ситуацию, купив нам на Чаринг-Кросс-роуд аппарат «Selmer», а также новые комбики для баса и гитары.

Первоначально Питер намеревался управлять фирмой «DNA», а также читать лекции и быть нашим менеджером, тогда как Эндрю занимался бы «Pink Floyd», но когда стало ясно, что «DNA» попросту не является действующим предприятием, Питер сфокусировался на нас. Из них двоих Питер был пройдохой (и дипломатом), который, похоже, мог договориться о чем угодно. Питер характеризует себя как «первосортное трепло», добавляя: «И таким я и остался!» Кроме того, у него имелся дополнительный бонус: связи с андеграундной сценой. Эндрю был куда более легким в общении и очень забавным, но его тяга весело проводить время порой вела к откровенной ненадежности. Однако он категорически отрицает свою вину в случае, когда весь наш наличный сбор за скандинавский тур исчез после особенно весело проведенной ночи. На самом деле, говорит Эндрю, когда он вытаскивал деньги из кармана, несколько крон укатилось в канализацию. Ему просто не повезло, что орлиный глаз Роджера зарегистрировал этот момент.

Если не считать тех дней в Иллинойсе, которые позволили Питеру и Эндрю понаблюдать за музыкальной сценой Чикаго в действии, эти двое фактически не имели никакого опыта в музыкальном бизнесе. Однако на наш еще менее опытный взгляд, у них, похоже, было вполне достаточно связей, чтобы найти нам постоянный ангажемент и вести переговоры с компаниями грамзаписи. Мы сами для таких переговоров категорически не годились, ибо, ослепленные видением первоклассных синглов, за жалкие гроши подписались бы на первое же предложение. А Питер и Эндрю, по крайней мере, для вежливости поколебались бы, прежде чем согласиться.

Помимо обещанной постоянной работы и уже ставшей реальностью новой аппаратуры, команда Дженнер-Кинг обеспечила нам связь с зарождающимся в Лондоне андеграундным движением. Эта связь появилась благодаря контактам Питера с Лондонской свободной школой, альтернативным образовательным учреждением. В 1966 году в Англии происходили кое-какие замечательные перемены. Лейбористское правительство Гарольда Уилсона взялось за внесение целой массы изменений в законодательство, касающихся непристойности, разводов, абортов и гомосексуализма. Стали доступны противозачаточные таблетки. Женская эмансипация развивалась уже не просто в теории, а на практике,

позволяя таким женщинам, как Жермен Грир и Кэролайн Кун (основательнице «Релиза», первой в мире телефонной линии, по которой давались советы на предмет наркотиков и законодательства), участвовать в общественной жизни на равных с мужчинами.

Это был также период культурных перемен. «The Beatles» совершили невозможное: англичане вдруг начали доминировать на интернациональной музыкальной сцене. В кильватере «The Beatles» и другие английские группы были приняты американским музыкальным рынком. Пожалуй, это была первоначальная версия «крутой Британии» Тони Блэра. Все это сопровождалось процветанием английской моды, дизайна, моделей и фотографов, выводя на первый план такие имена и названия, как модные дизайнеры Мэри Квант и Оззи Кларк, Карнаби-стрит и Биба (Барбара Хулански), модели Твигги и Джин Шримптон, фотограф Бейли и певец Донован. Даже английский футбол был на взлете после победы в мировом кубке 1966 года.

Параллельно с коммерческим взрывом произошел всплеск активности в образовательной сфере. Во многом это стало возможным благодаря художественным училищам, которые производили не только великих дизайнеров и фотографов, но также целое поколение талантливых рок-музыкантов включая Рэя Дэвиса, Кита Ричардса, Джона Леннона и Пита Таунсенда. Увеличение числа грантов сделало дальнейшее образование не только удачным карьерным ходом, но также блестящим способом отложить тот злосчастный день, когда придется осесть в какой-нибудь конторе и начать реально зарабатывать себе на пропитание. Работы было относительное изобилие, долгосрочные карьеры были вполне доступны, что давало студентам массу вариантов. Сейчас трудно в это поверить, но тогда мы действительно беспокоились, куда будем девать свободное время, когда роботы станут выполнять за нас всю работу.

Единственному реальному недостатку всей этой перестройки предстояло появиться только через тринадцать лет. В дивном новом альтернативном мире (тесно связанном со средним классом) текущей политикой по большей части не интересовались. К тому времени, когда все осознали свою ошибку, было уже слишком поздно. «Дамы без кавалеров», оставшиеся в стороне от забав шестидесятых, обрели авторитет в восьмидесятые, подмяв под себя страну и растоптав здравоохранение, образование, библиотеки и все остальные культурные учреждения, до которых им только удалось добраться.

В 1965 году одним из зачатков интеллектуального андеграунда стали поэтические чтения, организованные в июне в Альберт-холле, где

выступали Аллен Гинзберг, Лоуренс Ферлингетти и Грегори Корсо. Организаторы ожидали аудиторию самое большее в несколько сотен человек – а пришло семь с половиной тысяч. Этот расцветающий интеллектуальный андеграунд начал группироваться вокруг книжного магазина «Индика». Деньгами «Индику» частично обеспечил брат Джейн Эшер Питер, который также был старым другом Питера Дженнера и Эндрю Кинга. Другими основателями «Индики» были Майлс, писатель и журналист, и Джон Данбар, друг Рика, который позднее женился на Мэриан Фэйтфул. Первоначально книжный магазин размещался в художественной галерее в Мейсонз-Ярде неподалеку от Сент-Джеймса, затем переехал на Саутгемптон-Роу. Это было место, где можно было найти идеи и экспериментальную литературу американских поэтов, зона, где были наведены прочные мосты со Штатами. Название «Индика» происходило от ботанического названия сорта конопли «каннабис индика», хотя более деликатная версия настаивала на том, что это всего лишь сокращение от слова «indications» (признаки, симптомы). В другой книжный магазин, «Беттер букс», на одно поэтическое чтение из Штатов приехал Энди Уорхол в сопровождении целого эскорта, куда входила и Кейт Хелицер, звезда фильма Уорхола «Кушетка», которая привезла с собой записи «The Velvet Underground» – так их впервые услышали в Великобритании.

Оба этих магазина открыли дорогу авангардной американской рок-музыке вроде «The Fugs» и «Mothers Of Invention», которой в ином случае большинство из нас никогда бы не узнало. Порой причудливые названия американских групп предполагали некую альтернативность, однако их музыка отталкивала нас как вполне традиционная. Многие американцы вроде «Country Joe & The Fish» или «Big Brother & Holding Company» удивляли нас тем, что их музыка по сути своей черпала вдохновение из традиционных кантри или блюза, хотя содержание текстов было достаточно радикальным для того, чтобы считать эти группы андеграундными.

Некоторые люди, вращавшиеся в книжном магазине «Индика», также участвовали в работе Лондонской свободной школы. Она была учреждена группой единомышленников, куда входил и Питер Дженнер, с целью обеспечения дополнительного образования в Ноттинг-Хилле. Один из главных вдохновителей андеграунда, Джон Хопкинс (известный всем как Хоппи), перенял эту идею у Нью-Йоркского свободного университета, и это отчасти дало искру всему предприятию. (Хоппи был одним из первых, кто намеренно «сошел» с налаженной карьерной тропы, оставив престижную

работу в Харуэлловском институте ядерных исследований в начале 1960-х годов ради свободной фотожурналистики.)

Питер говорит: «Лондонская свободная школа являлась идеей для альтернативного образования масс. В ретроспективе это была невероятно претенциозная авантюра среднего класса. Мы все происходили из привилегированных слоев и все были хорошо образованы, но нас терзало недовольство тем, чему мы выучились. Наше образование казалось нам очень ограниченным». Свободная школа стала знаменем новых интересов, она давала возможность учителю учиться у своих учеников. Все это бурлило примерно с год, а затем развалилось – руководство школы было слишком занято другими интересами, начиная от журналистики и заканчивая организацией акций. Лондонская свободная школа, а также психоделическое движение были отчасти вдохновлены мультикультурностью Ноттинг-Хилла. Питер особо указывает на то, что люди не помнят унылой обстановки послевоенной Англии: «Все было слишком мрачным и серым. Психоделия стала антисеростью».

Лондонская свободная школа собиралась в старом доме на Тависток-Кресент в Ноттинг-Хилле (ныне снесенном), который принадлежал Ронни Лазлетту, основателю Ноттинг-Хиллского карнавала. Для выживания свободной школе нужны были деньги, а организаторы к тому же хотели учредить новостной и информационный листок, чтобы рассказать всем о новом андеграунде. Питер Дженнер и Эндрю Кинг нашли решение. Подобно всем славным сынкам викариев, они знали: чтобы раздобыть деньги, надо использовать либо тягу к висту, либо танцы. Вист не очень подходил, так что ЛСШ сняла местный церковный зал (теперь также снесенный) у церкви Всех Святых в Поуис-Гарденз, что в Ноттинг-Хилле, и запустила туда «The Pink Floyd Sound» (со времени выступления в клубе «Марки» мы решили придерживаться названия группы, придуманного Сидом) в качестве музыкального сопровождения «поп-танцев».

Подобная перспектива нас, пожалуй, не сильно обрадовала: от наших новых менеджеров мы ожидали большего, нежели выступления в церковных залах. Однако по сути этот зал оказался для нас одной из лучших концертных точек, поскольку район Лондон-В11 стремительно утвердился в качестве центра альтернативного движения. Весь Ноттинг-Хилл стал самым интересным местом Лондона, чему способствовало множество факторов, в том числе невысокая квартплата, мультикультурные обитатели, вспышки активности вроде Лондонской свободной школы и процветающая нелегальная торговля наркотиками. Для борьбы с последней местная полиция также развила кое-какие креативные навыки, в основном

связанные с фабрикацией вещественных доказательств. Это было что-то новое для интеллектуальных радикалов: не считая разгона маршей за ядерное разоружение, средние классы редко сталкивались с более темной стороной закона.

Зал церкви Всех Святых сам по себе был ничем не примечательным: высокий потолок, деревянная обшивка и помост в дальнем конце делали его двойником бесчисленных церковных зданий по всей земле. Однако намеченное событие быстро обрело индивидуальность. Аудитория порядком отличалась от любителей ритм-энд-блюза и зрителей «Top Of The Pops». Помимо местной хипповой братии здесь собрались действующие или бывшие студенты, которые гордились статусом фриков. Они сидели на полу или раскачивались, размахивая руками, наглядно демонстрируя процесс, который вскоре приобретет известность под названием «колбаситься». Они ничего не ждали и были готовы ко всему, а зачастую пребывали в настолько химически измененном состоянии, что находили сохнущую краску не только очень интересной, но и имеющей глубокую важность. На нас эти зрители произвели просто колоссальный эффект. На все импровизационные секции они откликались настолько живо и настолько некритично, что мы предпочли расширение этих самых секций простому прогону кавер-версий.

Световые шоу играли важную роль на представлениях в церкви Всех Святых: события воспринимались как «хеппенинги», и людей поощряли в них участвовать при малейшем желании. Сначала слайды проецировала одна американская парочка, Джоэл и Тони Браун. Когда же им пришлось вернуться в Штаты, световые шоу стали уже достаточно важным элементом, чтобы Питер, его жена Суми и Эндрю сконструировали новый вариант проектора. В целях экономии и ввиду отсутствия знакомств в среде театральных осветителей, Эндрю и Питер решили не обращаться к профессиональным осветительным компаниям, а вместо этого отправились прямиком в местный магазин электротоваров и затарились там домашними прожекторами, обычными выключателями, гелями и канцелярскими кнопками – наверняка им дали скидку как оптовым покупателям. Вся эта стандартная осветительная аппаратура была смонтирована на деревянных рейках, прибитых гвоздями к поперечным планкам. Затем получившееся хитромудрое устройство было подключено к сети, и свет стал просто включаться и выключаться по мановению руки. Да, все это была чистой воды самодельщина, но для своего времени она оказалась поистине революционной – ни у одной другой группы не было подобной иллюминации.

Отчет в журнале «Мелоди мейкер» от 22 октября 1966 года дает определенное представление о нашем типичном тогдашнем концерте: «Слайды были превосходны – цветные, пугающие, причудливые, прекрасные, – однако все они казались чуть пресными в холодной реальности зала церкви Всех Святых. Психоделическая версия „Louie Louie" была вполне на уровне, но если бы члены группы смогли совместить свой электронный авангард с мелодичными и лирическими песнями – оставив штампы ритм-энд-блюза, – они смогли бы очень неплохо преуспеть в ближайшем будущем».

Наш репертуар включал все меньше стандартов ритм-энд-блюза и все больше песен Сида Барретта – многие из которых сформировали основу нашего первого альбома. Классика ритм-энд-блюза чередовалась с нашими более длинными разработками, так что за «Interstellar Overdrive», вещью, которую мы часто использовали в качестве вступительной, мог сразу же следовать предельно незатейливый кавер «Can't Judge A Book» Бо Диддли или «Motivating» Чака Берри, одной из любимых вещей Сида.

Хотя этот цикл выступлений собирал постоянную аудиторию и нас начинали идентифицировать с тем, что уже можно было определить как «андеграунд», мне кажется, что никто из членов группы не сознавал важность самого движения. Мы симпатизировали его целям, но совершенно определенно не были активными участниками. Мы наслаждались общением со многими вовлеченными в это движение личностями – Хоппи, Ронни Лазлеттом и черным активистом Майклом Эксом, – однако наш реальный интерес заключался в том, как бы встроить все это дело в музыкальный бизнес и купить новый аппарат, а никак не в идеалах свободной прессы.

Деньги из зала церкви Всех Святых помогли Свободной школе основать свою газету. «Интернэшнл таймс» была создана как регулярное издание, чтобы обеспечивать слаженность всех хеппенингов и прочих событий, происходящих в Лондоне. За образец здесь была взята нью-йоркская газета «Вилледж войс» с ее характерной смесью художественных обозрений, журналистских расследований и рупора для изложения либеральных и радикальных взглядов. Для презентации первого номера (он поступил в широкую продажу во всех альтернативных точках торговли ценой в один шиллинг, издание «Лавбукс лимитед», тираж пятнадцать тысяч экземпляров) «Интернэшнл таймс» холодным октябрьским деньком организовала выпускную вечеринку в «Раундхаусе» при Чалк-Фармз, что в Камдене.

«Раундхаус» был построен в 1840-х годах как мастерская для ремонта

паровых машин, однако и само помещение, и его поворотная платформа были уже пятнадцать лет как заброшены, ибо размеры паровых машин попросту стали для них слишком большими. Гилби, винокуры, какое-то время использовали его как склад, но к началу 1960-х годов здание слишком уж износилось. Документально зафиксировано, что перед концертом наша дорожная бригада – которая по сути была нашим менеджментом, поскольку никакой дорожной бригады у нас как таковой не имелось, – въехала на транзитном фургоне в гигантский пудинг, сварганенный каким-то художником для выпускной вечеринки. Эта вселенская кулинарная катастрофа вряд ли добавила хоть какого-то порядка в предстоящее действо.

В «Раундхаусе» не было никакой сцены, использовалась старая платформа. Все наше многообразие инструментов, усилителей и аппаратуры для светового шоу питал энергией один-единственный 13-амперный подводящий провод, которого едва ли хватило бы для обычной кухни. Соответственно уровень освещения был предельно низким, и большую часть света давали свечи и факелы. Периодическое издыхание электропитания означало либо длительный перерыв в концерте, либо его конец.

Световые эффекты в «Раундхаусе» также были самыми минимальными. Они производились при помощи самодельной установки Эндрю и Питера, а также нескольких слабеньких 35-миллиметровых проекторов «Oldies» – вроде тех, на которых в семейном кругу просматривают слайды, снятые за время летних каникул. На наших слайдах была смесь нефти, чернил и химикатов, которую затем подогревали маленькими бутановыми паяльными лампами. Требовалось великое искусство, чтобы не перегреть это хитроумное устройство – иначе стекло трескалось, расплескивая чернила, что влекло за собой возможность небольшого пожара и неизбежность жуткой грязищи. Наших техников-осветителей можно было мгновенно опознать по ярким пятнам на пальцах и волдырям на ладонях.

Презентация газеты прошла с необычайным успехом. Выступление «Floyd» было описано в журнале «Таун» как «рвущее барабанные перепонки и глазные яблоки», а в самой «Интернэшнл таймс» – как «добавляющее сюрреализма к ощущению значительности события, особенно благодаря пугающим звукам фидбэка». Все получилось совсем как в Поуис-Гарденз, только с добавкой гламура. Поползли слухи, и в зал потянулись разные личности, в том числе и знаменитости. Число зрителей доходило до двух тысяч человек, среди которых были Пол Маккартни,

Питер Брук, Микеланджело Антониони и Моника Витти. Был вручен политически некорректный приз за «самую-самую обнаженку», выигранный, как утверждают, Мэриан Фэйтфул. Помимо нас также выступала группа «Soft Machine», поразившая аудиторию появлением ревущего мотоцикла в качестве «специального гостя» посреди концерта. Там были раскрашенные в стиле поп-арт американские автомобили, кабинка для предсказания судеб, ночной показ альтернативных фильмов. И самая большая аудитория, с какой мы когда-либо сталкивались.

Мы провели много времени среди публики, общаясь с ней на равных, однако это был один из последних случаев такого свободного общения. Близилось то время, когда мы начнем прятаться от поклонников в гримерных. Я прекрасно помню, что большинство из нас наносило массу грима и тратило кучу времени, завивая или зачесывая волосы, чтобы они (по нашему мнению) лежали как у поп-звезд. Наш гардероб был еще одной дырой в бюджете. Лишь несколько лет спустя нормой стала обычная футболка, а также экономия на аксессуарах. А в 1966 году мы считали обязательными атласную рубашку, безумные бархатные брюки, шарфы и ковбойские сапоги на высоком каблуке.

В конце октября мы формализовали наши отношения с Питером и Эндрю, став их партнерами в «Blackhill Enterprises». Теперь каждый из нас четверых, не говоря уж о Питере и Эндрю, владел одной шестой частью компании, а это означало, что все мы могли делить успех «Floyd» вкупе с любыми другими доходами от предприятий «Blackhill», связанными с другими группами и развлекательной империей, которую Эндрю и Питер себе воображали в будущем. Сделка оказалась очень в духе того времени и наших партнеров: «организованная в соответствующей хипповой манере» (по выражению Питера) «суперская идея» (по выражению Эндрю).

«Blackhill» в буквальном смысле «открыл лавочку» (наверху там располагалась квартира, а внизу – магазин) в доме номер 32 по Александер-стрит в Бейсуотере. Эта собственность, взятая в аренду подружкой Эндрю Венди, гораздо позднее стала первым офисом компании «Stiff Records». Эндрю постоянно жил в квартире наверху; Роджер, Рик и Сид тоже в разное время там пожили, как и Джо Гэннон, наш первый осветитель, который позднее стал успешным американским директором, продюсером и режиссером, особо отметившись работой с Элисом Купером. Вскоре в этом месте воцарился настоящий хаос. Частично гостиная и склад для группы, частично контора, оно было приведено в порядок только с прибытием туда Джун Чайлд, нашей секретарши, помощницы путевого менеджера, шофера и личной ассистентки. Джун стала бесценным членом команды, придавая

нашей рабочей жизни отчаянно недостающий элемент организации. Позднее она вышла замуж за Марка Болана, еще одного из артистов «Blackhill».

Роберт Уайатт из «Soft Machine» вспоминает «Blackhill» как «компанию прекрасных людей. Они были приятным исключением из общей массы менеджеров и действительно заботились о тех, для кого работали. Думаю, большинству из нас в этом плане повезло куда меньше». «Soft Machine» была одной из немногих групп среди тех, с кем мы работали, пока не обнаружили, что вышли далеко за пределы обычной поп-музыки. Впрочем, и хеппенинги в Поуис-Гарденз и «Раундхаусе» не слишком укладывались в общепринятый формат.

Учитывая довольно бессистемный подход к менеджменту, у Питера и Эндрю оказалась поистине потрясающая интуиция, когда дело доходило до отбора групп. «Pink Floyd» стала не единственной группой, которую они взлелеяли. Хотя первоначально им приходилось сосредоточиваться на наших потребностях, затем они должным образом дали толчок карьерам «Edgar Broughton Band», Роя Харпера, Марка Болана и «Tyrannosaurus Rex», а также работали с группами «Slapp Happy» и «The Third Ear Band».

Их сотрудничество с промоутером классической музыки Кристофером Хантом является ярким примером того, почему «Blackhill» в ту пору стал для нас настоящим прорывом. Вместо того чтобы полагаться на испытанную и проверенную сеть клубов и других концертных точек, Питер и Эндрю постоянно искали новые пути для продвижения своей альтернативной группы. Жена Питера Суми была секретаршей Кристофера. В январе 1967 года он сподобился организовать для нас выступление в Институте Содружества, в прекрасной, специально оборудованной аудитории в Кенсингтоне, которая главным образом использовалась для сольных концертов таких исполнителей этнической музыки, как Рави Шанкар, входивший тогда в моду. Чтобы открыть для нас эти двери, требовалась помощь промоутера классики, поскольку, я уверен, в ином случае власти побоялись бы бунта; не иначе, они по-прежнему связывали рок с брюками-«дудочками», стилягами и Биллом Хейли.

Нам не помешали и связи с Вестминстером, обеспеченные Джонатаном Фенби, который писал первые пресс-релизы группы «Pink Floyd». Они получались у него превосходно, потому что Джонатан знал, что пресса сочтет горячей историей, – в то время он был корреспондентом агентства «Рейтер», а позднее стал редактором «Обсервера» и «Саут-Чайна морнинг пост», в полной мере реализовав свой писательский талант. Благодаря Джонатану мы получили качественную прессу – первая заметка

о нас появилась в «Файнэншл таймс». Затем, 30 октября 1966 года, колонка Хантера Дэвиса в «Сандей таймс» дала небольшой экскурс в психоделию с цитатами из Эндрю и Роджера, который заявил следующее: «Если вы приняли ЛСД, то ваши ощущения целиком зависят оттого, кто вы такой. Наша музыка может повергнуть вас в кромешный ужас или в необыкновенный восторг. Обычно случается последнее. Наша публика теперь почти не танцует. Наша задача – заставить людей застыть в полном экстазе, широко раскрыв рты». По поводу всего этого Хантер Дэвис отпустил односложный комментарий: «Гм». Вскоре после этого Хантер сделал себе имя как летописец поп-музыки, выпустив в 1968 году биографию «The Beatles».

Мы продолжили давать разовые концерты. В целом это были не столько настоящие выступления, сколько частные события, разрекламированные молвой. Несколько подобных концертов состоялось в Блечли и Кентербери, но большинство в Лондоне, в том числе снова в школе искусств Хорнси. Все больше и больше концертов происходило в зале церкви Всех Святых – последний имел место 29 ноября. Состоялась также пара выступлений в «Раундхаусе», включая концерт «Психодельфия против Яна Смита», реклама которого объявляла: «Все виды безумия приветствуются! Приносите с собой возбуждающие вещества, устраивайте собственные хеппенинги. Протекция необязательна». Однако ни одно из них не дотягивало по настроению до презентации «Интернэшнл таймс».

Выступления в других точках стали для нас крутой кривой обучения менеджменту. Когда мы дали один концерт в клубе католической молодежи, парень, который отвечал за организацию, наотрез отказался платить, заявив, что мы играли «не музыку». Питер и Эндрю отправились в суд – и к общему нашему удивлению и разочарованию проиграли дело, поскольку судья самым что ни на есть прискорбным образом согласился с мнением менеджера молодежного клуба…

Концерт в пользу «Оксфама», состоявшийся в декабре в Альберт-холле, стал еще одной полезной демонстрацией, пусть даже мы фигурировали в самом низу списка выступающих. Выше нас значились достаточно крупные имена, включая Питера Кука и Дадли Мура, Криса Фарлоу и «The Alan Price Set». Гарантировалась аудитория в пять тысяч человек. Мы также получили отличное представление о том, как нас воспринимает остальной музыкальный мир, когда Алан Прайс, решив нас высмеять, дал искусственное эхо на своем органе «Hammond» и заявил, что это была психоделическая музыка. В то время мы чувствовали себя униженными – скорее всего потому, что наши родители сидели в зале, –

теперь же всякое чувство возмущения почти стерлось.

В декабре мы также вернулись в клуб «Марки», однако отношения с клубом и его публикой не сложились. Тамошний менеджер по имени Джон Джи был выходцем из джазовых кругов и не одобрял ту музыку, которую клуб теперь привечал. Раздраженный бесконечным потоком шумных групп, он, похоже, с одинаковым ядом относился как к самим группам, так и к их поклонникам. Нашу странную музыку и не менее странное освещение, а в особенности любительскую манеру игры Джон Джи, должно быть, воспринимал как полную ахинею.

Весьма прискорбно, что при этом аудитория «Марки» и наша группа поддержки обладали достаточно схожими взглядами. «Марки» открылся в 1958 году первоначально как джаз-клуб, но в свое время стал точкой опоры британского движения ритм-энд-блюза. Поначалу джазмены с презрением, если не с откровенной ненавистью смотрели на ритм-энд-блюз – особенно когда некоторые из профессионалов, которые также зарабатывали себе на жизнь как сессионные музыканты, видели, как их регулярные концерты, а следовательно, и пропитание, стремительно исчезают, – но клуб на самом деле скорее являлся сердцем британского движения ритм-энд-блюза, нежели андеграунда. Хотя мы действительно наслаждались недолгим там пребыванием, все это скорее смахивало на краткую стычку.

«Марки» был типичным музыкальным клубом. Гримерка была крошечной, там пахло потом и дешевым мужским одеколоном (всегда проще облиться одеколоном, чем принимать душ в раковине), а в успешный вечер в зале царила особенно приподнятая атмосфера студенческой вечеринки. Превосходный эль разливали за стойкой в пластиковые стаканы – на тот случай, если посетители вдруг возьмутся активно выражать свое отношение к музыке или друг к другу. Таким образом, там можно было работать без опаски: даже если тебя обольют, ты хотя бы избежишь серьезных ран, если, конечно, вовремя свалишь со сцены.

К счастью, существовал один клуб, который будто специально был создан для нас, и им был клуб «UFO». Его название произносилось как «Юфо» и служило сокращением для «Underground Freak Out» («Андеграундный балдеж»). Если «Индика» была уличным магазином андеграунда, Лондонская свободная школа – его образовательной системой, «Интернэшнл таймс» – его Флит-стрит, то «UFO» был его игровой площадкой, устроенной Джо Бойдом и Джоном Хопкинсом (Хоппи). Джо был выпускником Гарварда и музыкальным фанатом, впервые он прибыл в Англию в 1964 году как менеджер тура для Каравана блюза и госпела. Он

познакомился с Хоппи, когда тот пришел делать фотографии Каравана. Когда Джо позднее вернулся в Англию в качестве сотрудника отдела рекламы компании «Electra Records», он с изумлением обнаружил, что за время его отсутствия андеграундное движение вдруг чудесным образом расцвело.

Через считаные дни после своего возвращения в Лондон осенью 1965 года Джо посетил первое собрание в Лондонской свободной школе, а годом позже подключился к воплощению в жизнь идеи создания ночного клуба. Хоппи и Джо нашли нужную точку: клуб «Блэрни» на Тоттенхэм-Корт-роуд, который был ирландским танцзалом. В убранстве там было полно чертополоха, лепреконов и всяких других ирландских ерундовин. Клуб располагался как раз неподалеку от отделения полиции и под двумя кинотеатрами. Это означало, что представление не сможет начаться раньше десяти вечера, когда закроются кинотеатры, – ввиду проблем с шумом. Первый концерт в «UFO» прошел 23 декабря 1966 года, мы играли на его открытии, а впоследствии клуб стал работать каждую пятницу с десяти вечера до восьми утра.

«UFO» добавил нашей карьере еще одно измерение: пусть он даже еще не стал популярным клубом, это был лондонский Вест-Энд, а следовательно, там было полно людей, которые хотели нас видеть и знали, чего им ожидать. С немалым числом членов аудитории мы были лично знакомы и всегда с удовольствием там выступали. Это создавало желанное отдохновение от тех переживаний, которые мы испытывали всякий раз, играя вне Лондона. Зная, что у нас в клубе есть преданная аудитория и зачатки фанатской базы, мы порой выбирались из гримерной, чтобы побродить по клубу и послушать другие выступления: в частности, там регулярно появлялись «Soft Machine». Кроме того, в «UFO» выступали театральные труппы, там проводились поэтические чтения и перформансы. В отличие от недостатка понимания, который мы иногда встречали вне столицы, там нам всегда с жаром аплодировали. В общем, «UFO» представлялся нам настоящим базовым лагерем.

По словам Джун Чайлд, «люди ходили туда ради окружения, обстановки. Там было темно; спускаешься вниз… и попадаешь в продолговатый подвал. В клубе имелась очень скромная сцена и маленькие динамики, вероятно „AC-30", а осветительная аппаратура размещалась на небольшой платформе». Эта осветительная аппаратура была установлена на что-то вроде системы подрамников.

Дженни Фабиан, автор романа «Фанатка» (который после своего выхода в 1969 году пользовался скандальным успехом – мы фигурировали

в нем под прозрачным псевдонимом «Атласный Одиссей»), описывает типичную ночь в «UFO»: «Лучше всего был пятничный вечер, когда можно было нарядиться под старую кинозвезду, глотнуть кислоты, дойти до «UFO», встретить там всю тусовку, получить палочку с сахарной ватой и фланировать по клубу, пока не прибудут „Floyd". Они стали первым аутентичным саундом кислотного сознания. Я ложилась на пол, и они парили на сцене подобно сверхъестественным горгульям, играя свою торчковую музыку, и тот же цвет, который взрывался над ними, взрывался и над нами. Ощущение было такое, словно тебя уносит – разум, тело и душу».

В «UFO» были различные световые шоу помимо нашего собственного (мы по-прежнему оставались единственной группой, у которой оно имелось). Роберт Уайатт припоминает, что местный осветитель «UFO» Марк Бойл «колдовал над светом и чуть сам себя не сжег, проделывая все эти эксперименты с различными цветными кислотами. В защитных очках, весь в саже, он вечно торчал на верхотуре». Там также бывал пятидесятилетний мужчина по имени Джек Брейслин, который возглавлял нудистскую колонию в Уотфорде и временами использовал один уголок «UFO» для светового шоу поменьше – думаю, всякий раз, как погода в Хертфордшире портилась. Хотя Роберт утверждает, что световые шоу давали ему определенную анонимность, чтобы его группа могла расслабиться «в том же клубящемся сумраке», что и публика, мы по-прежнему были заинтересованы в использовании световых шоу скорее для нашего освещения, нежели затемнения.

Журнал «Таун» опубликовал небольшую статью по поводу андеграунда и очень точно уловил настроение в клубе «UFO»: «„The Pink Floyd" являют собой штатный оркестр андеграунда. Их музыка больше напоминает Телониуса Монка, чем «The Rolling Stones». Спроецированные слайды омывают музыкантов и публику гипнотически-неистовыми узорами жидких цветных огней. Медовые соты, галактики и пульсирующие клетки кружатся вокруг группы с ускоряющейся импульсивностью по мере того, как выступление подходит к кульминации».

Что ж, нас вполне могли принимать там как штатный оркестр, однако мы сами редко делили с окружающими психоделический опыт. Мы были вне всего этого, вне угара, не на кислоте, и держались поближе к гримерке. Нас занимала работа в группе: репетиции, поездки на концерты, сбор аппаратуры и возвращение домой. Психоделия была вокруг нас, но не внутри. Мы могли купить книгу в «Индике», но у нас определенно не было времени там тусоваться. Мы читали «Интернэшнл таймс», но в основном

для того, чтобы проверить, есть там что-то о нас или нет. Из всей группы Сид, пожалуй, чуть больше интересовался широкими аспектами психоделии, а также философской и мистической составляющими того, что изучал его круг друзей. Но даже если Сид этим интересовался, вряд ли у него (как, впрочем, и у всех остальных членов группы) было достаточно времени, чтобы полностью погружаться в эту среду.

Остальной мир узнал о психоделии из своеобразной рекламы, помещенной в «Мелоди мейкере» для вечера «Психоделикамании» в «Раундхаусе» в канун Нового года: «ЧТО ТАКОЕ БАЛДЕЖ? Это когда солидное число отдельных личностей собирается и выражает себя творчески посредством музыки, танца, световых узоров и электронного звука. Участники, уже освободившиеся от нашего национального рабства, одетые в самые что ни на есть вдохновенные наряды, совместными усилиями высвобождают весь тот потенциал, которым они располагают для свободного выражения. ВСЕ ЭТО УЖЕ ЗДЕСЬ, ПРИЯТЕЛЬ!».

Примерно в это же самое время одной из поворотных течек в моем личном музыкальном развитии стал тот вечер, когда в Политехе выступала группа «Cream». Время от времени мы тоже по-прежнему давали там концерты, но на том выступлении мы были всего лишь частью публики. Тот момент, когда занавес разошелся по сторонам, до сих пор стоит у меня перед глазами. На сцене был техник «Cream» – кажется, он все еще пытался установить две бочки Джинджера Бейкера. Джинджер был знаменит этим своим «пунктиком» – и по всему земному шару имеются доказательства в виде загубленных мраморных полов и продырявленных ковров. Начиная с этого момента я только и мечтал об установке с двумя бочками. И на следующий же день я ее получил – просто пошел и купил.

Пусть даже мы были сущими новобранцами от психоделии, но на том концерте нас поразила как демонстрация аппаратуры, так и сама группа. Я пускал слюни, любуясь искрящейся как шампанское барабанной установкой «Ludwig», тогда как остальные источали черную зависть по поводу поставленных друг на друга усилителей «Marshall», пока Эрик Клэптон, Джек Брюс и Джинджер начинали выступление своей вещью под названием «NSU». Мы были еще больше поражены, когда занавес почти сразу же снова закрылся – они хотели исправить какие-то технические проблемы. Джими Хендрикс (то было его первое появление в Англии), который позднее вышел в качестве специального гостя на пару номеров, только добавил восторга публике.

Для меня этот вечер ознаменовал момент, когда я понял, что хочу все делать как следует. Мне страшно понравилась мощь всего концерта.

Никаких битловских пиджаков и рубашек с петельками на воротниках, никаких смазливых вокалистов на авансцене, никакой структуры песен типа «куплет-припев-куплет-припев-соло-припев-концовка», и барабанщик не торчит в глубине на отвратной маленькой платформочке… нет-нет, он был впереди!

Выступление «Cream» попросту сконцентрировало все то, что мы считали нашим генеральным планом: желание получить больше работы, купить больше аппаратуры и заключить контракт на выпуск пластинки. В конце 1966 года сочетание удачи и духа времени уже начинало работать на нас, и, учитывая выдающийся талант Сида к написанию песен и наш импровизационный стиль, у нас имелся довольно грубый, но определенно оригинальный музыкальный подход, который вполне можно было предложить фирмам грамзаписи.

В этот период все происходило очень быстро. Наш первый контакт с Питером Дженнером из летних каникул перескочил в осень, а в течение зимы события, по выражению Питера, «понеслись как ракета». Фирмы грамзаписи, издатели и агенты стали проявлять нешуточный интерес к новому явлению. Журнал «Мелоди мейкер» опубликовал большую статью о нашей музыке, и усики журналистов из «Харперз энд Куин» тут же задергались. Питер припоминает момент, когда он понял, что грядут новые события. Он направлялся к клубу «UFO» по Тоттенхэм-Корт-роуд, а когда подошел к Оксфорд-стрит, увидел «всех этих ребятишек с колокольчиками на шеях. Я подумал: „Черт возьми, все это происходит на самом деле". Совершенно невероятно».

Закончив обучение в Штатах, Линди вернулась в Англию и увидела нас на вечеринке под названием «Забалдей, Этель». Она до сих пор помнит свое удивление от нашей стремительной трансформации из студенческой кавер-группы в передовых бойцов психоделического фронта. По словам Эндрю, «мы этого не понимали, но прибой уже накатывал на берег, и „The Pink Floyd" были на самом гребне волны». По его мнению, наша музыка и наши таланты были куда менее важны по сравнению с тем, чтобы оказаться в нужном месте в нужное время.

Помимо руководства клубом «UFO» Джо Бойд по-прежнему работал редактором фирмы звукозаписи, однако Джек Хольцман, его босс в «Electra», лишь предложил нам весьма скупые одну и семь восьмых долей процента. Мы на это не пошли, поскольку в то время «Electra» была известна лишь как небольшая фирма записи фолк-музыки – пусть она в дальнейшем и заполучила «The Doors». Мы мечтали иметь дело с настоящей компанией. Джо по-прежнему отчаянно хотел, как и мы сами,

увидеть нас куда-нибудь вписанными. «Polydor» готов был предложить Джо очень неплохую сделку, которая позволила бы ему действовать как независимому продюсеру. Как только сделка была наконец заключена, Джо основал свою собственную компанию, «Witchseason Productions», и сразу же пригласил нас.

В январе 1967-го для нас была организовала сессия звукозаписи в студии «Sound Technics» на Олд-Черч-стрит неподалеку от Кингс-роуд. Джо выступал продюсером, а владелец студии Джон Вуд – звукооператором. Все записи – включая «Arnold Layne», песню, которую мы уже какое-то время играли «вживую», и версию «Interstellar Overdrive» – были сделаны на четырехдорожечном магнитофоне в моноформате. Мы записали бас и барабаны на одну дорожку, гитару и трепетные клавишные «Farfisa Duo» на две другие. Все эффекты вроде барабанных повторов в «Arnold Layne» были добавлены после того, как эти три дорожки были сброшены на четвертую, а вокал и все гитарные соло были подключены на перезаписи. Финальное микширование песни затем записали на монопленку.

Профессиональная студия звукозаписи всегда заставляет звучать классно. Даже на студии в Вест-Хэмпстеде, впервые услышав самих себя в воспроизведении, с эхом для барабанов и вокала, в приличном сведении, мы были в восторге. «Sound Technics» оказалась еще одним шагом наверх. Студия могла похвалиться тогда вполне современными динамиками «Tannoy Red», лучшими колонками того периода. Одетые в полированную ореховую древесину, они простирались почти на пять футов в вышину и по сравнению со всем тем, к чему мы привыкли, были укомплектованы невероятным басовым звучанием.

Слушая теперь «Arnold Layne» и другие песни той же фазы нашего развития, я считаю, что нам нечего стыдиться. Меня определенно не смущают наши ранние записи. Все это звучит чертовски профессионально, хотя записывалось очень быстро. Имея ограниченное число дорожек, приходится заранее решать, какой инструмент на какую дорожку пойдет, а затем все это сводить. Однако музыка в целом, похоже, не пострадала.

«Candy And A Currant Bun» первоначально называлась «Let's Roll Another One» и включала в себя такой текст: «Я под кайфом, не пытайся меня обломать». Поскольку эти песни должны были стать ударными в по-прежнему весьма консервативной индустрии грамзаписи, следовало на скорую руку сварганить альтернативный набор текстов.

По какой-то причине мы также сочли, что нам нужен сопутствующий видеоряд для песни «Arnold Layne». Хотя телепрограммы вроде «Top Of The Pops» редко использовали клипы, не считая какого-нибудь

американского действа, которое иначе не могло добраться до Англии, мы уже видели себя как мультимедийную группу. Дереку Найсу – приятелю Джун Чайлд, а также единственному нашему знакомому кинорежиссеру – было поручено снять фильм, и мы направились на побережье Сассекса, чтобы начать работу.

Думаю, мы избрали Сассекс, потому что мои родители жили неподалеку и (весьма кстати) были в отъезде. Это решило проблему места проживания, а также обеспечило подходяще причудливые декорации английского приморья в середину зимы. Хотя и довольно грубый по сегодняшним видеостандартам, этот черно-белый фильм, вдохновленный «A Hard Day's Night», выглядит на удивление современным и относительно забавным, демонстрируя нас четверых на берегу вместе с пятым членом группы, который оказывается манекеном из витрины магазина. Мы отсняли все это дело за один серый день и по сути уже покидали автостоянку в Ист-Уиттеринге, когда прибыла полиция, чтобы положить конец забаве. Учитывая известность другого местного жителя, мистера Кита Ричардса, а также его приятелей, думаю, законники надеялись совершить еще один громкий арест. С самыми что ни на есть невинными лицами представителей среднего класса мы настаивали на том, что ничего подозрительного не видели, однако, разумеется, немедленно проинформировали бы полицию, заметь мы хотя бы что-то мало-мальски предосудительное. Нам по-настоящему повезло, что полиция не стала обыскивать машину. В ней был манекен – совершенно голый, если не считать полицейского шлема.

Все шло отлично. У нас имелось предложение от фирмы «Polydor», продюсер, несколько записей, даже рекламный клип. Однако, как это часто случается в музыкальном бизнесе, кого-то следовало выкинуть за борт, чтобы лодка плыла дальше. В данном конкретном случае был выброшен за борт Джо Бойд. Причиной тому стало вмешательство Брайана Моррисона. Брайан, который руководил собственным агентством по ангажементу, нанял нашу группу (хотя никогда не видел нас на сцене) для выступления в Архитектурной ассоциации, впечатлившись статьями о нас в печати и откликами публики. Он захотел сам увидеть горяченькую новинку и появился на одной из наших репетиционных сессий для «Arnold Layne». Джо припоминает, что его сердце тут же упало, поскольку Брайан немедленно начал задавать вопросы про сделку с «Polydor» и говорить, что можно было бы заключить сделку получше. Затем Брайан, у которого были налажены тесные контакты с фирмой «EMI», оплатил запись в студии «Sound Technics», взял копию демокассеты и поговорил насчет нас с

чиновниками «EMI», которые до той поры ничего о нас не знали, если не считать нашумевшего названия группы. Однако Брайан умел уговаривать. И в «EMI» решили, что они хотят нас продвигать.

Непреодолимая проблема (в особенности для Джо) заключалась в том, что фирма «EMI» не любила использовать чужие студии или приглашенных продюсеров. В конце концов, она же владела студиями на Эбби-роуд. Там хотели, чтобы их человек, Норман Смит, который недавно получил повышение с должности одного из битловских инженеров, стал нашим продюсером. Такая была нам предложена сделка, и мы на нее пошли – отчасти потому, что контракт был лучше полидоровского, а отчасти потому, что благодаря «The Beatles» «EMI» стала по-настоящему крупной фирмой грамзаписи. Даже не стояло такого вопроса – идти в «EMI» или не идти. Наряду с «Decca» это была крупнейшая в Британии звукозаписывающая компания того периода – «Polygram» тогда еще на рельсы не встал. К тому же Питер хорошо ладил с Бичером Стивенсом из «EMI» и его коллегами. Нам предложили аванс в пять тысяч фунтов стерлингов, серьезную сделку – или, по словам Эндрю, «дерьмовую сделку, но в тысячу раз лучше, чем у „The Beatles"», – и оплату студийных расходов.

На Питера Дженнера была возложена неприятная задача сообщить все эти новости Джо Бойду. До сего дня Питер чувствует за собой определенную вину за изгнание Джо, а также за свое в некоторой степени равнодушное поведение. Эндрю говорит: «Проворство, с которым мы с Питером выкинули Джо за борт, было просто постыдным». Однако в те времена нельзя было подписать сделку с компанией, а затем привести туда своего любимого продюсера. Так что теперь мы стали артистами, записывающимися на «EMI», – и, в отличие от большинства групп, мы пришли туда с готовой записью на руках.

Вскоре после подписания контракта мы отправились на выступление в «Куинз-холл» в Лидсе, в прошлом – депо для городских трамваев, а теперь концертная точка для пяти тысяч ошалелых северных фанатов, пришедших посмотреть на десятичасовое буйство, возглавляемое «Cream» и «Small Faces» и описанное в «Дейли экспресс» как «ночь, когда Карнаби-стрит переехала на север».

Наше собственное продвижение на север оказалось весьма небыстрым. Мы покинули Лондон еще утром, поскольку на самом деле толком не знали, где находится Лидс. Трасса M1 кончилась в Ковентри (первый отрезок британской автомагистрали открылся лишь в 1959 году), а у нас имелся всего лишь старый и весьма ненадежный «рено» Эндрю

Кинга. Когда мы на следующее утро вернулись, я даже не смог добраться до института, чтобы расписаться в журнале посещений. (Кстати, в «Куинз-холле» я решил поэкспериментировать со сценическими именами. Мне показалось, что Ноук Мейсон будет довольно забавным вариантом, и представился так местной газете, которая должным образом напечатала это имя под нашей фотографией. Больше таких шуток я себе не позволял.)

После этого конкретного выступления я понял, что больше не могу совмещать обучение в институте и жизнь в группе. Я по-прежнему якобы изучал архитектуру, но фактически, понятное дело, проводил все время в репетициях, выступлениях или в дороге. Даже несмотря на то, что Джон Корп делал за меня всю работу в институте, я безнадежно отставал. Увы, дипломы не вручались за одни лишь росписи в журнале. Джон также припоминает, что я производил впечатление человека, никогда особенно архитектурой не интересовавшегося. Согласно Джону, я всегда чувствовал, что эту работу лучше оставить архитекторам. Однако выход был найден.

Мой институтский наставник того года, Джо Майо, в порядке хорошей идеи предложил мне взять годичный академический отпуск. К моей бесконечной благодарности, Джо заверил меня, что на следующий год, если я захочу, он примет меня обратно. Больше ничего сказано не было, но он, думаю, понимал, что из меня получается довольно посредственный архитектор. Уверен, он чувствовал, что время, потраченное на поиски себя, либо даст мне лучшую карьеру, либо по крайней мере сделает меня лучшим дизайнером. Глава института был не столь лоялен и прислал мне письмо, полное грозных предостережений насчет забрасывания многообещающего обучения, так что я не решился показать это письмо матушке и отцу. Я покинул институт, рассчитывая в один прекрасный день туда вернуться, но до сих пор сделать этого так и не сумел.

Я стал последним из группы, кто разглядел нужные предзнаменования. Лишь Роджер был слишком осторожен, чтобы бросить свою работу с фирмой «Фицрой Робинсон и партнеры», рождавшей на свет дизайн подвалов для Банка Англии. Полагаю, ему пришлось подписать акт о профессиональной тайне и поклясться не разглашать сведения о толщине бетонной стены, необходимой для защиты денег. Мне хотелось бы думать, что спроектированные Роджером подвалы и теперь защищают наши нечестным путем нажитые богатства. Рик же давным-давно решил посвятить себя музыке, и Сид перестал появляться в Камберуэллском институте искусств.

У «EMI» имелась одна конкретная забота по поводу группы, которую они только что взяли под крыло, и забота эта целиком легла на их отдел

прессы. Они приобрели группу с «психоделическим душком», и, хотя мы могли отрицать любую нашу связь с каким-либо наркотиком, пусть и весьма нетвердо, а также настаивать на том, что наши симпатичные огоньки представляют собой всего-навсего невинное семейное развлечение, не было никаких сомнений в том, что всему тому движению, которое запустило нас в оборот, рот было не заткнуть. На самом деле некоторые члены этого движения уже с поистине евангелическим пылом взялись переворачивать мир. Это было время, когда популярным кошмаром (или мечтой, в зависимости от вашего взгляда на вещи) стала идея о том, как какой-нибудь ополоумевший хиппи сливает тонны ЛСД в систему водоснабжения.

Мы давали различные неискренние интервью, отрицая тот факт, что мы вообще в курсе значения слова «психоделический». В стране определенно царило немалое замешательство, поскольку в одном из интервью мы посчитали необходимым объяснить, что «кайф» должен быть расслабленным и спонтанным, а не «бесчинством толпы идиотов, швыряющихся бутылками», по словам Роджера. Моей типичной репликой в интервью «Мелоди мейкеру» стали такие слова: «Следует быть осторожным, когда затеваешь всю эту психоделическую бодягу. Мы не называем себя психоделической группой и не говорим, что играем психоделическую поп-музыку. Просто так получилось, что люди нас с этим связали, пока мы все время были заняты выступлениями на различных тусовках и хеппенингах в Лондоне». К этому Роджер добавил: «Порой я думаю, что так вышло лишь потому, что у нас имеется уйма аппаратуры и освещения, так что промоутеры экономят на том, чтобы нанимать для концерта осветителей».

Нам также пришлось выполнить еще одно обязательство перед «EMI», пройдя 30-минутный так называемый артистический тест – прослушивание. Этому испытанию подвергалась каждая их новая группа, однако в нашем случае тест провели для проформы, поскольку мы уже заключили контракт. Нашей следующей задачей было обеспечить компанию синглом, и, разумеется, мы тут же предоставили готовую запись. Таким образом 11 марта был выпущен сингл «Arnold Layne» (на обратной стороне – «Candy And A Currant Bun»), записанный во время сессии в студии «Sound Technics» и спродюсированный Джо Бойдом еще до нашего контракта с «EMI» (попытка его перезаписать оригинала не улучшила). Всего через шесть месяцев после летних каникул, а также после начала нашей работы с Питером Дженнером и Эндрю Кингом мы уже стали профессионально записывающимися артистами.

Спустя пару месяцев после подписания нашего контракта с «EMI» нас принимали на полномасштабной вечеринке фирмы грамзаписи, где хозяевами выступали ветераны «EMI», включая Бичера Стивенса, который реально подписывал с нами контракт (и вскоре после этого попрощался с «EMI» – по неведомым мне причинам). В корпоративном штабе на Манчестер-сквер была установлена сцена, туда доставили наше световое шоу, и мы стали имитировать исполнение песни «Arnold Layne». У всех в достаточном количестве имелись канапе и шампанское, а кое-кто из гостей наслаждался мелким побочным заказом в виде некоторых химикатов.

Я прекрасно помню, как мы ехали в лифте вместе с сэром Джозефом Локвудом, главой фирмы. Тогда этот мужчина был всего лишь на седьмом десятке, однако нам он показался столетним стариком. Похоже, он совершенно хладнокровно воспринимал очередную причуду музыкальной индустрии. Впрочем, сэр Джозеф несколько встревожил Дерека Найса, режиссера нашего рекламного клипа «Arnold Layne», когда предложил установить в качестве фона за сценой лондонский Тауэр. Тогда все группы просто могли бы приходить и изображать свои хиты перед камерой, прежде чем рассылать их по всему свету. Поистине сэр Джозеф шел на многие годы впереди своего времени.

Необходимая церемония подписания контракта проходила в присутствии фотографов, обеспечивавших вещественные доказательства – очевидно, по требованию подозрительной юридической службы, на тот случай, если эти непредсказуемые и капризные музыканты позднее заявят о том, что их подписи были подделаны. Мы были жутко возбуждены и чертовски заняты своими особами. Еще бы – ведь мы вдруг стремительно вырвались в ту сферу, которая всего лишь несколько месяцев тому назад казалась нам несбыточной фантазией. Так что, когда нас попросили попозировать для фотографий, наша эйфория дошла до такого градуса, что мы принялись радостно скакать и резвиться самым постыдным образом.

Глава третья БАЛДЕЖ-ШМАЛДЕЖ

Вслед за пышным празднованием подписания контракта с «EMI» пришло время спуститься на землю и приступить к серьезной работе. В отличие от многих других групп, мы не выплатили музыкальные долги. По сути, мы даже едва сделали первый взнос. У нас не было изнурительных гастролей, мы не играли целый год в клубах на Репербане. Наши выступления на протяжении осени 1966 года проходили на нескольких любимых концертных точках и в окружении вполне преданной нам аудитории. Нам еще только предстояло столкнуться с неведомыми цивилизациями, которые таились за пределами психоделической деревни.

Транспорт был (и остается до сих пор) главной проблемой для новых групп. Одалживание родительского автомобиля не решало проблему, особенно учитывая немедленные протесты предков, вызванные заталкиванием в маленький салон машины барабанной установки и остальных членов группы. Приобретение фургона влетело бы в копеечку – и в то же самое время совершенно не приносило того удовольствия, с которым можно было метнуть всю стипендию на новую гитару или басовый барабан. Однако, если вполне можно было выступать с сомнительным набором менее чем идеальной или вообще взятой напрокат аппаратуры, группе (с кучей различного оборудования, которое только прибывало) по-прежнему непременно требовалось добраться до места выступления, а затем безопасно вернуться домой.

До совершения сделки с фирмой «EMI» путешествия за пределы Лондона обычно ограничивались возможностями нашего фургона марки «бедфорд». Мы стали гордыми владельцами этого транспортного средства еще во времена «The Tea Set», когда однажды поздним субботним вечером приобрели его за двадцать фунтов стерлингов на развале торговца автомобилями. Торговец не мог поверить своей удаче – фургон, скорее всего, уже дожидался очереди на свалку. В остром приступе щедрости он объявил о том, что продаст фургон «с обувкой и потрохами», что на его языке означало свежий комплект шин и уплату налога на транспортное средство. «Бедфорд» оказался невероятно медлителен (мой старый «остин»-«Корешок» запросто смог бы его обогнать); недостаток скорости могла превзойти лишь его ненадежность.

Мы столкнулись с гигантской проблемой, когда наша аппаратура внезапно исчезла. Рик обычно зарабатывал лишнюю пятерку, выгружая наше оборудование у конторы «Blackhill» после выступлений, но как-то по оказии он пренебрег своими обязанностями после одного в особенности припозднившегося концерта, просто бросив фургон на остаток ночи в Риджентс-парке. К утру все дорогое переносное снаряжение вроде колонок (тех, что купил для нас Эндрю Кинг) и гитар оказалось кем-то незаконно присвоено. У менеджмента уже не оставалось никаких средств, ни один благотворитель не сделал шаг вперед, чтобы нас выручить, так что я ответственно заявляю для потомков: моя матушка, вечная ей благодарность, ссудила нам двести долларов, совершенно необходимых для замены наиболее важных элементов. Рик по-прежнему страдает от периодических уколов вины за тот инцидент, хотя никакого возмещения он до сих пор никому так и не предложил.

Вскоре после сделки с «EMI» мы приобрели себе «форд-транзит»,

который являл собой серьезный символ статуса, что-то вроде «роллс-ройса» в плане транспортировки группы. После того как в октябре 1965 года «транзит» был представлен компанией «Форд» на рынке, он находился в таком почете, что теперь воры скорее бросили бы аппаратуру, но угнали фургон. Технические характеристики «транзита» включали трехлитровый мотор, заднюю передачу, а также модифицированный кузов, который позволял всю установку загрузить в заднее отделение, в то время как дорожный техник, осветитель и четыре члена группы в тесноте, зато первым классом путешествовали спереди. К этому времени обладание приличным фургоном уже стало статусным – ибо наш агент Брайан Моррисон, который проявил такую прыть в сделке с «EMI», наконец-то обеспечил нам достаточный фронт работ. Наша первая встреча с Брайаном произошла во время репетиционной сессии для «Arnold Layne» в студии «Sound Technics». Питер и Эндрю предупредили нас, чтобы мы готовились к визиту некого тяжеловеса музыкальной индустрии, и мы с определенным трепетом ожидали его прибытия. Наконец дверь студии распахнулась, и перед нами предстали Брайан и два его помощника. Эти три персонажа явно были скорее частью подземного (сиречь преступного) мира Лондона, нежели его подполья (сиречь андеграунда). Вместо модных брюк и вельветовых пиджаков – итальянские костюмы и пальто из верблюжьей шерсти с бархатными воротниками. Держа руки в карманах, это трио сосредоточило на нас бесстрастные взгляды – и увиденное их явно не впечатлило.

Прежде чем решить, кому довериться, Эндрю и Питер переговорили с немалым числом агентств, включая солидное агентство Ноэля Гея на Денмарк-стрит, где все работники носили деловые костюмы. Там, однако, запросили пятнадцать процентов за то, чтобы нас представлять, тогда как Брайан был согласен на десять. В результате он и получил работу.

Хотя характерная внешность Брайана предполагала разве что стажировку в качестве продавца автомобилей, на самом деле он посещал Центральное художественное училище. Его контора начала с менеджмента группы «The Pretty Things» – в члены которой входили двое других учеников художественного училища, Дик Тейлор (он участвовал и в ранних «The Rolling Stones») и Фил Мэй, – а затем расширилась, когда Брайан занялся издательской и агентской работой. К тому времени, как мы к нему присоединились, у Брайана уже имелся существенный список артистов, и среди них «The Aynsley Dunbar Retailiation» и «Herbie Goins & The Nighttimers». Позднее он добавил к этому списку всех артистов «Blackhill», включая «Fairport Convention», «The Incredible String Band», «Edgar

Broughton Band», «Tyrannosaurus Rex» и «Tomorrow» со Стивом Хоу, впоследствии гитаристом группы «Yes».

У Брайана имелась надлежащая контора для ведения музыкального бизнеса в доме номер 142 по Чаринг-Кросс-роуд, в районе Тин-Пэн-Элли, расположенная над круглосуточным клубом-распивочной (заведением, задуманным, чтобы обойти тогдашние драконовские английские законы лицензирования спиртного). Думаю, она обходилась ему всего восемь фунтов в неделю. Наружные стены здания были покрыты граффити, выражающими вечную любовь к тому или иному участнику (или ко всем сразу) «The Pretty Things», а внутри царила постоянная суматоха. Брайан сэкономил на внутренней связи и орал на секретаршу прямо через перегородку своего кабинета. Там вообще все орали – либо в телефоны, либо друг на друга. Этот крик разительно отличался от вежливого, джентльменского мира «Blackhill», устланного бархатом и благоухающего маслом пачулей.

Помимо занятия менеджментом, Брайан являлся единственным агентом для нескольких ключевых лондонских концертных точек. Будучи менеджером «The Pretty Things», он оценил преимущество контроля не только менеджмента, но и доходов от продажи билетов. Однако порой даже Брайана, со всем его опытом, можно было нешуточно подставить. Как-то раз он оказал своему другу услугу и согласился представлять другое агентство за комиссионные. В одном из клубов Брайан встретил двух братьев, которые были представителями еще одного агентства. Во время встречи один из братьев извинился и пошел наверх в контору с клубным менеджером, чтобы «уладить вопрос с исключительными правами». Следующим звуком, который Брайан услышал, был грохот катящегося вниз по лестнице тела. Другой брат также принес ему свои извинения и подошел к лестнице, чтобы добавить пару-другую пинков несчастному клубному менеджеру, чье тело распростерлось внизу. Брайан, который вообще-то предпочитал убеждать клиентов бутылкой превосходного кларета, по-тихому оттуда свалил. Только позднее он выяснил, что фамилия тех братьев была Крей.3

Эндрю Кинг тоже как-то столкнулся с темной стороной этого бизнеса, хотя к клану Креев это никакого отношения не имело. Одно агентство практиковало вывешивание промоутера (а позднее босса фирмы звукозаписи «Polydor») Роберта Стигвуда из окна для лучшего разрешения небольшого диспута. Кроме того, там работал сотрудник по кличке Пинки, который, по слухам, имел обыкновение отрубать пальцы гитаристам, медлившим с подписанием контракта. Ближе всего Эндрю подобрался к

этому миру, когда вознамерился получить деньги за выступление в Королевском художественном колледже от одного из агентств в Сохо. Эндрю туда прибыл, дверь открылась, и он увидел внутри буйную рождественскую вечеринку с участием подруг волосатых гангстеров. Финансировалась вечеринка, судя по всему, выручкой от нашего выступления. Эндрю заявил, что пришел забрать гонорар для «Pink Floyd». «Эй, тут какой-то парень хочет наши деньги забрать…» Внимание всех тут же обратилось на Эндрю. Последовала краткая пауза, после чего все помещение зашлось смехом, а парень у двери отслюнил деньги от толстой пачки банкнот, которую извлек из заднего кармана. Как только Эндрю повернулся к выходу, вечеринка возобновилась.

Два помощника, что сопровождали Брайана во время его ознакомительного визита в «Sound Technics», являлись его ассистентами Тони Говардом и Стивом О'Рурком. Тони, парень из Хэкни, начал свою трудовую деятельность в качестве курьера газеты «Нью мьюзикал экспресс», поскольку мечтал стать музыкальным журналистом. Недолго поработав крупье в казино и зазывалой в зале для игры в бинго, он случайно наткнулся на Фила Мэя из «The Pretty Things», который свел его с Брайаном. Тони быстро убедился в том, что ему стоит попробовать свои силы в агентстве Брайана.

Стив О'Рурк, получив бухгалтерское образование, работал в отделе продаж компании, производящей корм для домашних животных. Наниматели Стива в конечном итоге его уволили, обнаружив, что он каждый уик-энд гоняет казенную машину в Брэндс-Хэтч, а свои рабочие обязанности сваливает на других, чтобы освободить себе время для руководства клубом под названием «Эль Торо» на Эджвер-роуд. Последующая трехмесячная работа в другом агентстве по ангажементу обеспечила Стива вполне достаточным опытом, чтобы Брайан счел его квалифицированным сотрудником.

Заполучив Брайана в агенты, мы наконец-то добились того количества выступлений, которого всегда желали. Впрочем, это была пиррова победа, поскольку порой концерты выявляли полное несоответствие музыкантов и публики. В особенности это было характерно для сети залов «Top Rank», где публика хотела всего лишь танцевать под музыку соул или любоваться поп-звездами, которых вчера показывали по телевизору в очередной программе «Top Of The Pops». А мы не только проваливались по обеим позициям, но к тому же совершенно не так смотрелись. В сети высшего класса существовал дресс-код, который требовал наличия пиджаков и галстуков, а также отсутствия длинных волос и джинсов. Не только наша

небольшая группа поддержки не могла пробиться в зал дальше портье – даже мы сами не имели возможности запросто подойти к стойке бара за выпивкой и смешаться с аборигенами.

Для аудитории «Top Rank» лицезрение «Pink Floyd» наверняка тоже было весьма травматичным. Ни разу не появившись на телеэкране (до выпуска сингла «See Emily Play»), мы были совершенно неведомы всем тем, кто находился в зале. Единственный хит из первой двадцатки, который у нас имелся, «Arnold Layne», заметно отличался от остального нашего репертуара, да и его очень мало играли по радио и вообще не пустили на телевидение. Один промоутер подошел к нам после выступления и сказал: «Какая жалость, ребята, вот бы вам еще несколько приличных песен…»

После часовой атаки странной и пугающей музыки в исполнении почти невидимой группы публика начинала демонстрировать реакцию, варьирующуюся от равнодушия до ярости. Такими были наши первые выступления перед аудиторией, вовсе не гарантировавшей нам никакой поддержки. И не будь у нас агента, который брал деньги за билеты вперед, нам бы, скорее всего, там совсем ничего не платили. К счастью, вокруг всегда оказывалось достаточно новых концертных точек, чтобы загрузить нас работой. Артистов еще не перекупали, и мы самостоятельно делали один неуверенный шаг за другим. В 1967 году мы даже не могли положиться на симпатию студенческой аудитории. В то время университетской сети не существовало как таковой – отчасти потому, что было очень мало провинциальных университетов, а отчасти потому, что организация выступлений, судя по всему, студентов не особенно интересовала. Соответственно мы были вынуждены работать в сетях клубов и танцевальных залов.

Если посмотреть на список наших выступлений в 1967 году, можно заметить резкое возрастание их количества от двадцати во вторую половину 1966-го до более чем двухсот на следующий год. И это еще без учета нашего первого американского тура, поездки по Европе для телерекламы, а также времени, потребовавшегося для записи трех синглов и одного альбома. Ничего удивительного, что все эти выступления слились в невыразительную череду тускло освещенных гримерок и автострад, которые перетекали в прямую магистраль М1 от Бирмингема до Лондона. Все группы останавливались у Уотфорд-Гэп, где предлагала свои услуги гостиница «Голубой кабан», и мятых вельветовых брюк там бывало больше, чем комбинезонов водителей грузовиков.

Некоторые концерты, впрочем, оказались весьма памятными. Наш шотландский тур 1967 года был довольно типичен в этом плане. Он состоял

всего из пяти выступлений, первые два из которых состоялись в Элгине и Нэрне на севере Шотландии, где наше наглое английское вторжение было энергично отвергнуто. В шотландских газетах статьи о нас писали на той же полосе, что и о местном соревновании по метанию фруктовых тортов, а типичным отзывом публики о нашей работе было: «Да я в колыбельке лучше пел, чем эти английские пижоны».

Ближе к дому прием был немногим теплее. В «Калифорния боллрум» в Данстебле балкон над сценой представлял собой идеальное место, откуда публика могла на славу демонстрировать свое неодобрение, выливая выпивку прямо на головы членов группы. Как впоследствии философично заметил Роджер, «если им так не нравилась выпивка, могли бы по крайней мере оставить ее в стаканах». Впрочем, это были еще цветочки. На выступлении в пивной «Физерз», что в Илинге, Роджер получил прямое попадание в лоб старой медной монетой, достаточно весомым метательным снарядом. Я так хорошо это запомнил, потому что остальная часть выступления состояла из поисков Роджером того малого, который эту монету швырнул. К счастью, Роджер так его и не разыскал, ибо у преступника наверняка имелись куда более многочисленные и здоровые друзья, нежели все мы. А так мы, скорее всего, пострадали бы и от других оскорблений, если бы не один искренне преданный нам фанат, который громко и весьма опрометчиво высказал свою высокую оценку нашего таланта. Это предоставило толпе куда более легкую добычу, и она, забыв про нас, накинулась на бедного парнишку.

Состоялось также совершенно незабываемое выступление на острове Мэн во время шотландского двухнедельного праздника – четырнадцати дней в июле, посвященных всем уроженцам Глазго, которые стекались туда для разгульного веселья. Сцена в тамошней концертной точке находилась достаточно высоко над танцполом, чтобы не позволить даже самому высокому кельту протянуть лапы и стащить музыкантов вниз, в общую толпу. Промоутер высказал унылое соображение, что, по опыту, лучше всего просто продолжать играть, что бы ни случилось в зале, включить свет поярче и забыть про наше собственное световое шоу. Лучше бы мы последовали его совету. Однако его предупреждения оказались сущей ерундой по сравнению с теми зловещими знамениями, которые не замедлили появиться, едва я занял свое место за барабанами. Я не мог не заметить лужицу крови на том самом месте, где всего лишь несколько минут тому назад сидел барабанщик предыдущей группы. Он явно оказался для кого-то желанной мишенью и получил прямой удар.

Когда мы начали играть и свет потускнел, публика от удивления даже

примолкла. Поначалу мы подумали, что их внимание привлекли музыка и наше световое шоу, однако зловещий рокот вскоре оповестил, насколько мы ошибались. На самом деле темнота дала кельтам возможность в безумной ярости обрушиться друг на друга. Последовав совету промоутера, мы выполнили условия контракта, обеспечив психоделическое музыкальное сопровождение звукам того, как веселящиеся шотландцы радостно вышибали друг из друга дух. Как любил объявлять наш добрый друг Рон Гисин, «следующий танец – махач».

Странным образом подобные эксперименты не убили нашего энтузиазма. Как у прошедшего боевое крещение взвода, дух нашей группы лишь укрепился от чистого ужаса некоторых выступлений и оскорбительных бомбардировок. В порядке определенной терапии слабительным нам даже удавалось посмеяться насчет наших «побед» по дороге домой, убеждая себя в том, что следующее выступление станет намного лучше.

В подобных танцевальных залах мы часто сталкивались с одной технической проблемой. Дело в том, что благодаря «Субботней ночи в „Палладиуме"» вращающиеся сцены вошли в моду как весьма продвинутый способ смены действия на протяжении вечера. Однако по мере того, как наша звуковая аппаратура и световое оборудование увеличивались в объеме, в процессе вращения сцены там воцарялся все больший и больший хаос. Провода, шедшие от динамиков, натягивались до точки разрыва, а покачивающиеся башни аппаратуры грозили обрушиться на пол. Среди всего этого хаоса «последнего дня Помпеи», пока вокруг нас падали блоки колонок, дорожная бригада лихорадочно карабкалась на сцену, чтобы снова воткнуть электронику куда следует. Последний виток, когда сцена, дрожа, останавливалась, являл публике деморализованных членов группы: на протяжении всего вращения они храбро стояли на своих местах, но к концу походили на команду «Стар трека», получившую прямое попадание из орудий вражеского линкора.

Теперь у нас уже имелось некоторое подобие дорожной бригады, хотя мы не брезговали и перебежчиками из других групп, когда дело доходило до тех «роуди», которые таскали наше оборудование. Прежде всего, мы наивно полагали, что работник, прибывший к нам после сотрудничества с группой «Cream», должен быть просто колоссальным. Спрашивать у них рекомендации нам просто в голову не приходило. А на деле причиной, по которой тот или иной «роуди» оставил свое место в «Cream», вполне могла быть его полная неспособность (ввиду тяжкого похмелья) расставить аппаратуру для очередного выступления. Он мог вместе с напарником

просто подкрасться к дому менеджера, бросить ключи от фургона в почтовый ящик и сгинуть в ночи. В нашем случае этому работнику удавалось вовремя добраться к выступлению, однако совершенно поразительное расхождение в показаниях счетчика километража и счетов за горючее, которые он предъявлял, – масштаб был такой, будто по дороге из Лондона в Брайтон он ненароком завернул на Балканы, – означало, что его сотрудничество с нами ожидает скорый конец.

Следующий преуспел немногим больше. Он в конечном итоге вынужден был уйти, когда мы выяснили, что у него возникают бесконечные проблемы с нашими динамиками «EMW». Мы провернули спонсорскую сделку с «Электронной музыкой Уоткинса» («Вот те на! Да это же „EMW"!»), однако ни мы, ни сам Чарли Уоткинс никак не могли понять, почему наши динамики отказывают столь часто и столь фатально. Наконец мы обнаружили, что наш не слишком преданный сотрудник аккуратно заменяет новые раструбы из запчастей старыми, рваными, а затем отправляется в Вест-Энд, чтобы продавать новые динамики в магазинах электротоваров на Лайзл-стрит. Ничего удивительного, что у нас временами оказывался такой уникальный саунд.

Учитывая непредсказуемые качества дорожной бригады, для всех лиц, связанных с «Blackhill» (группы, менеджмента и вспомогательного персонала), стало обязательным требованием по очереди отрабатывать удлиненный рабочий день. Как-то раз нашей команде пришлось начать вечер в Норфолке, после чего перекантовать всю аппаратуру в Лондон для выступления в клубе «UFO» в два часа ночи. Впрочем, в конечном итоге дорожная бригада все-таки стала более организованной, в особенности когда к нам присоединился Питер Уинн Уиллсон.

Питер был опытным театральным осветителем. Его исключили из Аундл-скул за участие в Олдермастонском марше, и он занялся театральной работой сначала в местных театрах, затем в районных и наконец в Вест-Энде. У Питера была квартира на Эрлхэм-стрит в Ковент-Гардене, где он жил вместе со своей подружкой Сюзи Гаулер-Райт (известной как «психоделическая дебютантка») и где какое-то время прожил и Сид Барретт – Сюзи бывала в Кембридже и вращалась в том же кругу друзей, что и Сид.

Все то время, что мы выступали в зале церкви Всех Святых, Питер периодически приходил на нас посмотреть. В тот период нашей световой аппаратурой заведовал Джо Гэннон, так что, когда Питер присоединился к нашей бригаде, он взял на себя обязанности дорожного менеджера. Однако у него имелся один существенный недостаток для этой роли – отсутствие

водительских прав. Тогда Рик взялся водить фургон, пока Питер разбирался с аппаратурой. Затем Питер взял под контроль звук (по его собственному признанию, то была одна из его не слишком сильных сторон), прежде чем – после увольнения Джо – при содействии Сюзи заняться также и освещением.

Питер унаследовал самопальную осветительную установку Эндрю Кинга и Питера Дженнера, которая, будучи на профессиональный взгляд Питера «предельно сомнительной», функционировала на удивление успешно вплоть до одного выступления в художественном колледже, где запутанная проводка соединила две фазы, послав напряжение в 440 вольт курсировать по осветительной системе и в яркой вспышке славы начисто ее изничтожать. Тогда Питер сосредоточился на создании более продвинутой системы, основанной на трех 1000-ваттных проекторах «Ranck Oldies», а также начал экспериментировать с разными способами обработки света, пропуская его через поляризаторы и фильтры из латекса. Получавшиеся цвета оказывались «впечатляющими, но очень мутными». Затем Питер обнаружил, что самые лучшие узоры производят презервативы. Это привело к одной забавной оказии, когда фургон и, соответственно, вся дорожная бригада были остановлены полицией. Слуги закона были очень заинтригованы, увидев Джо Марша, одного из членов бригады: он разрезал на переднем сиденье целый ворох презервативов. «Не волнуйтесь, – успокоил Питер полицейских. – Это наш техник – он сумасшедший».

Другим способом обработки света была установка зеркала под углом в 45 градусов перед концом длинного окуляра. Это зеркало Питер затем заставлял вибрировать, производя фигуры Лиссажу. Вставляя в отверстие прерыватель и цветные колесики, а затем играя со скоростью их вращения, Питер получал то, что он называл «световыми червяками».

Одно из других творений Питера представляло собой кинопроекторную лампу, пульсировавшую далеко за рекомендованными пределами максимальной яркости. Перед лампой помещался диск из цветного стекла, который на предельной скорости крутил электромотор. Весь этот агрегат был смонтирован в ящике примерно два на три фута размером и водружен на большую опору, которую Питер невесть где раздобыл. Поскольку никаких специальных разработчиков подобных вещей не существовало, Питер совершал набеги на магазины неликвидов на Эджвер и Тоттенхэм-Корт-роуд в поисках аппаратуры, проводов и штекеров для оборонной промышленности – они были особенно надежными. Кроме того, в ту эпоху их еще можно было возить по всей Великобритании.

Эффект сварганенного Питером устройства оказался весьма впечатляющим. С двумя колесиками возможности не просто удваивались, а возводились в квадрат. Когда скорость обоих колесиков регулировалась, получались такие цвета, которые можно было только почувствовать – «серебристо-лиловые металлические цвета. Рука Ника в обратной проекции экрана самым что ни на есть чудесным образом создавала радуги». Однако температурные колебания, тряска и удары, а также безумно крутящиеся цветные колесики приводили к тому, что стекло обретало тревожную тенденцию выходить из-под контроля и с грохотом трескаться, рассыпая во все стороны зловредные осколки, которые пролетали в чертовски опасной близости от членов группы. Нам приходилось возить с собой целую уйму запасных стекол. На самом деле не помешала бы и походная аптечка. Мы с Роджером прозвали эти машины Далеками (в честь робота из детской телепередачи «Доктор Икс») ввиду их роботоподобной натуры и очевидной враждебности к гуманоидам. Свет теперь стал неотъемлемой частью нашего шоу, и в одном из интервью, данных в ту пору журналу «Мелоди мейкер», я торжественно заявил, что «осветитель в буквальном смысле является одним из членов нашей группы», хотя при дележе гонораров это вряд ли учитывалось.

В пути нами соблюдалась строжайшая экономия. Весь алкоголь покупался заблаговременно в одном из придорожных кафе, где была разрешена продажа на вынос, чтобы не зависеть от раздутых цен в барах. Отели игнорировались в пользу частных домов для коммивояжеров, что предотвращало все то дикое времяпровождение, которым, судя по всему, наслаждалось большинство остальных групп. Благодаря сноровке агентства Брайана Моррисона в устройстве выступлений по всей стране, у нас создавалось впечатление, будто мы непрерывно находимся в фургоне. В добавление к вечному возбуждению мы жили в постоянном страхе, что у нас кончится горючее, поскольку «роуди» заправлялись только в тех местах, где давали скидку.

С деньгами обычно бывало туго: несмотря на увеличившийся объем работы, мы по-прежнему находились в вечном долгу, поскольку постоянно подновляли нашу аппаратуру. В теории мы платили себе еженедельное жалованье в 30 фунтов стерлингов, однако на самом деле были способны извлечь только 7 фунтов 10 шиллингов, так что не брезговали любыми схемами добывания денег для поддержания этого скудного дохода. Гораздо позже, на каком-то пароме, идущем на континент, Джон Марш согласился проползти через всю палубу, гавкая по-собачьи, если Роджер даст ему за это 20 фунтов стерлингов. Роджер нашел сделку невероятно

привлекательной, другие пассажиры – весьма стремной. Завершив свою часть сделки, Джон, воодушевленный успехом подобной схемы получения прибыли, предложил спрыгнуть за борт на самой середине канала и вплавь добраться до английского берега в обмен на дом Роджера. Роджер, игрок по натуре, испытывал серьезное искушение. Он знал, что Джон вряд ли доплывет до берега. Но поскольку это также означало, что на всю остальную часть поездки мы останемся без светового шоу, разум все же возобладал.

В перерывах между бесконечными путешествиями мы временами устраивали домашние представления в клубе «UFO», хотя после января 1967 года всего лишь примерно раз в месяц. Однако два крупных весенних события помогли нам сохранить контакт с нашей первоначальной аудиторией. 29 апреля состоялась ночная вечеринка «14-Hour Technicolour Dream» в «Александра-Пэлас», где помимо нас выступали, в частности, Алекс Харви, «Soft Machine» и Артур Браун. Все шоу организовал Хоппи и люди из «Интернэшнл таймс», чтобы собрать для газеты побольше денег после полицейского рейда. «Полный хаос, но все сработало», – вспоминает Эндрю Кинг. Для множества людей «Technicolour Dream» остался в памяти как успешное психоделическое событие, вершина формата, когда выступления групп и различные действа продолжались до самого рассвета. Питер Дженнер, к примеру, говорит: «„Technicolour Dream" символизирует все то время. Это была вершина чистой любительской психоделии, церемония коронации, последнее крупное событие для всей компании. К тому времени, как подошла очередь „The Pink Floyd" выступать в этом достаточно ветхом зале, уже наступил рассвет, и солнечные лучи начали пробиваться сквозь старые окна с цветными стеклами, а люди карабкались по подмостьям вокруг органа. Фактически все кайфовали от кислоты, исключая группу, хотя Сид наверняка тоже был под кайфом. Великое выступление – вот только одному богу известно, как все это на самом деле звучало».

Однако другие люди находили все это событие слишком коммерческим, идейным концом андеграундного движения, поскольку во главу угла ставилась прибыль (на самом деле «Technicolour Dream» стал всего лишь большим рок-концертом). Майлс припоминает, как группа «The Flies», которая ранее мочилась на публику, чтобы подтвердить свои протопанковские убеждения, во время нашего выступления стояла сбоку от сцены, выкрикивая оскорбления и обвинения в продажности. Честно говоря, я этого не помню, но если «The Flies» действительно это делали, у них, пожалуй, имелись на то основания: все это событие было

коммерческим. И наша преданная публика из клуба «UFO», обычно наслаждавшаяся единением с группой, вдруг столкнулась с замечаниями от службы безопасности, десятифутовой сценой, а также с ролью экспонатов на выставке уродцев.

С нашей точки зрения «Technicolour Dream» стал скорее вполне логичным кошмаром. Ранним вечером того же дня мы отыграли на выступлении в Голландии, закончили шоу, упаковали манатки, промчались сквозь толпу перевозбужденных голландцев к последнему самолету в Англию, а после приземления лихорадочно бросились в северный Лондон, чтобы появиться на «Technicolour Dream». Учитывая весь этот маршрут, наши шансы насладиться какими-либо благами психоделического сборища хиппи были практически нулевыми. Сид полностью дистанцировался от всего происходящего, то ли просто кайфуя от кислоты, то ли страдая от нервного расстройства – я до сих пор понятия не имею.

По сравнению с «Technicolour Dream», как мне кажется, «Games For May» двумя неделями позже является одним из самых важных выступлений, какие мы когда-либо дали, поскольку этот концерт включал элементы, ставшие неизменной частью наших представлений на все последующие тридцать лет. Питер и Эндрю устроили это событие в Куин-Элизабет-холле, художественном комплексе Южного побережья, через Кристофера Ханта, промоутера, который организовал наше выступление в Институте Содружества. И снова мандат классической музыки оказался неоценимым, ибо Кристофер был одним из немногих людей, кто мог организовать концерт в этой в высшей степени престижной точке.

Хотя у нас было совсем мало времени на подготовку и репетиции двухчасовой программы, мы все же сумели организовать этот вечер как мультимедийное событие группы «Pink Floyd». В отличие от наших регулярных выступлений, здесь не было никаких разогревающих групп, а посему мы сами отвечали за контакт с залом и создание соответствующего настроения. Зрительный зал в Куин-Элизабет-холле был сидячим, поэтому публика (что весьма нехарактерно для рок-концерта) должна была сидеть и слушать музыку, а не танцевать. Значительная часть представления стала импровизационной. У нас имелся обычный репертуар, а также премьерная «See Emily Play» («Ты потеряешь рассудок и станешь играть в вольные игры мая…»), однако большинство материала, наподобие «Interstellar Overdrive», было выбрано в качестве заготовок, подложки для постоянно меняющихся идей. Все помнят Сида как блестящего автора песен, но, на мой взгляд, он заслуживает не меньших похвал за свою радикальную концепцию импровизационной рок-музыки.

У нас имелись кое-какое дополнительное освещение и машина по производству мыльных пузырей, а также домашние проекторы слайдов, которые следовало установить в самой середине партера, чтобы добиться хоть какого-то вертикального перемещения света. Это потребовало определенной технической импровизации, поскольку в то время микшированием звука и света всегда управляли с края сцены. Все происходило за несколько лет до того, как стало обычной практикой расставлять звуковые и световые установки в середине зрительного зала.

«Интернэшнл таймс» сообщила о том, что событие стало «по-настоящему славной задумкой… подлинным концертом камерной музыки двадцатого века. Чистота впечатления, производимого самим залом, была идеальной для весьма свободной и смешанной аудитории». Какая жалость, что мы не смогли нажить себе капитал на этом выступлении и избежать еще одного года унылой работы по штамповке бесконечных рутинных концертов.

«Азимут-координатор», впервые использованный на концерте «Games For May», представлял собой устройство, изготовленное для нас по заказу Бернардом Спейтом, техническим инженером студии на Эбби-роуд. Управлял им Рик. Там имелись два канала, каждый со своей ручкой: один для органа «Farfisa», а другой для звуковых эффектов. Если ручка находилась в вертикальном положении, звук сосредоточивался в центре; движение ручки по диагонали отправляло звук из динамика в соответствующий угол концертного зала. Рик мог заставлять органные звуки кружить или шагать – с помощью магнитофона «Revox» – из одной стороны концертного зала в другую. Никто не помнит, кто придумал название этому устройству, однако оксфордский словарь английского языка определяет азимут как «небесную дугу, простирающуюся от зенита до горизонта, который режет ее под прямым углом». По-моему, идеальное определение.

Дальнейшие выступления в Куин-Элизабет-холле нам, правда, были запрещены, но вовсе не потому, что наши перевозбужденные фанаты обдирали обивку с сидений, а потому, что один из членов нашей дорожной бригады, одетый в форму адмирала, разбрасывал цветочные лепестки по проходам. Хозяева зала сочли это потенциальной угрозой для безопасности босоногой части аудитории…

Это было вполне типично для того неуважения, а зачастую и откровенной враждебности, которая существовала между рок-группами и менеджментом концертных залов. По вопросам безопасности и освещения хозяева залов выставляли бесчисленные мелочные требования, лишь малая

часть которых была оправдана, а большинство попросту указывало на их неодобрение. Что нас в особенности раздражало, так это когда концертные точки требовали более высокого уровня освещения зала для рок-групп по сравнению со всеми прочими формами представлений. Для «Pink Floyd» такое требование оказывалось особенно вредоносным, ибо катастрофически уменьшало эффект воздействия нашего светового шоу. В этих случаях для модификации освещения в зале на наш вкус порой использовались прожекторы-пистолеты. Однако и это не помогало: мы были отлучены от всех крупных концертных точек. К тому же, как однажды заметил Эндрю Кинг, «всегда можно сказать всем, что ты был отлучен, даже если ты отлучен не был». Думаю, тогда фактически все группы на некоторое время были «навечно» отлучены от Альберт-холла…

На песню «Arnold Layne» также был наложен запрет, причем как пиратскими радиостанциями «Радио-Лондон» и «Радио-Каролина», так и Би-би-си. Этот запрет нешуточно осложнял наше дальнейшее продвижение, поскольку в то время существовала всего лишь жалкая кучка активных радиостанций. Запрет объяснялся смутными ссылками в тексте песни на что-то такое, что только при очень сильном желании можно было счесть восхвалением «сексуального извращения». Понятное дело, довольно вскоре после этого Би-би-си категорически – и с поистине чарующей наивностью – отказалась замечать что-либо сексуальное в тексте песни Лу Рида «Walk On The Wild Side». Теперь все это кажется абсурдным – и восхитительно старомодным, учитывая ультраоткровенную натуру текстов двадцать первого столетия, – однако в то время все еще существовала огромная тяга к цензорству. Лорд Чемберлен сохранял власть над лондонскими театрами вплоть до 1967 года, и аж до самого 1974 года мы все еще ожидали от Британского бюро контроля кинофильмов получения разрешения на показ лент, сопровождавших наши «живые» концерты (включая, разумеется, особое позволение не демонстрировать цензорскую лицензию на экране перед началом фильма, что в весьма значительной мере испортило бы весь эффект).

В любом случае пробиться на радио оказывалось весьма затруднительно, так как доступное эфирное время было по-прежнему очень ограничено. Профсоюз музыкантов заключил с Би-би-си договор о том, чтобы общий объем записей, транслируемых по радио, был ограничен до сорока часов в неделю. Это оставляло многие часы для выступлений профессиональных музыкантов, которые составляли радиооркестры. Все это было еще терпимо, когда они исполняли песенки с милым воркованием и соло на трубе, но когда эти оркестры пытались воссоздать «Purple Haze»,

получался акустический эквивалент стула на двух ножках.

Когда мы столкнулись с препятствиями на радио, единственным доступным для нас выходом (как и для любой другой группы, которая надеялась насладиться успехом в первой двадцатке хит-парада) оставалось всячески рекламировать и продвигать свою пластинку. В эпоху до электронных счетчиков продаж дисков система оказывалась очень простой: было отлично известно, какие именно магазины посылают свои официальные отчеты с данными о продаже, и в соответствующие торговые точки посылались подставные лица для непрестанной скупки конкретного сингла. Понятно, что в конторе подобного скупщика требовалось соблюдать предельную осторожность. Стоило небрежно открыть шкаф, как оттуда каскадом сыпалась целая гора запечатанных грампластинок. Один умелец за плату в сотню фунтов набивал свой спортивный автомобиль цветами и шоколадом, после чего пускался в круиз по магазинам, торгующим грампластинками, убеждая девушек за прилавками соответствующим образом искажать цифры продаж, что они с радостью делали.

Сингл «Arnold Layne», выпущенный в марте 1967 года, достиг двадцатого номера в британских чартах. Для следующего сингла была выбрана песня «See Emily Play», и мы попытались записать ее в студии на Эбби-роуд. Там мы, однако, не сумели воспроизвести саунда сингла «Arnold Layne», а потому для воссоздания магической формулы притащились назад в студию «Sound Technics», что доставило Джо Бойду определенное злорадное удовольствие.

Ко времени выхода «Emily» нам повезло заполучить некоторую дополнительную выгоду от запрета сингла «Arnold Layne». Думаю, радиостанции попросту оказались малость пристыжены, ведь их популярность могла пострадать от подобного пренебрежения новой и яркой молодежью. В общем, так или иначе, но все радиостанции дружно принялись проигрывать наш новый сингл, и через две недели мы перешли в хит-параде на семнадцатую позицию. Такое положение в первой двадцатке обеспечивало наше появление в передаче «Top Of The Pops». А это, в свою очередь, ставило нас на следующую, весьма важную ступеньку лестницы и сулило настоящую рекламу. Появление на национальном телевидении должно было напрямую укрепить как нашу популярность, так и нашу способность зарабатывать себе на жизнь в качестве концертной группы. Фраза «герои телеэкрана» гарантировала по меньшей мере еще одну сотню фунтов за вечер.

Бо'льшая часть дня ушла на прослушивание, накладывание грима,

глажку модной одежды, мытье и причесывание волос, причем все это производилось в прекрасно оборудованном здании Би-би-си на Лайм-Гроув. Наша дорожная бригада быстро выяснила, что в гримерных понятия не имеют, кто конкретно является участником новых групп, а потому они тоже туда проникли, поболтали с девушками, после чего нас всех как следует вымыли, причесали и высушили феном. Редко я наблюдал столь восхитительно сияющую дорожную бригаду, как в тот вечер, когда все наши «роуди» радостно блуждали по коридорам Би-би-си.

Однако само шоу получилось скорее провальным. Выступление под «фанеру» выглядит по-идиотски даже в лучшие времена, а тогда определенно было не самое лучшее время. В особенности тяжкой работой имитация оказывается для барабанщика. Чтобы поддерживать низкий уровень звука, требуется либо полностью избегать касания барабанов, либо бить сбоку. Оба метода весьма неудобны. В более поздние годы это кошмарное упражнение облегчалось подкладыванием пластиковых тарелок и специальных подушечек. Вдобавок в студии весь адреналин выступления течет впустую без подлинного отклика публики. В сравнении с настоящим концертом полное отсутствие восторга аудитории попросту губительно для души. Кажется, я полагал, что своим появлением на телеэкране я изменю мир. Конечно, разве мы теперь не были настоящими поп-звездами? Все, однако, оказалось совсем не так. Мир остался таким же, каким и был, а мы поехали в очередную жуткую концертную точку, где публика по-прежнему нас ненавидела. Впрочем, теперь она по крайней мере ненавидела нас как «героев телеэкрана».

На следующей неделе наш сингл подскочил до пятой строчки в чартах, так что мы опять поехали в Би-би-си и повторили выступление. Третье появление было уже запланировано, однако Сид уперся, наотрез отказываясь выступать (вернее – имитировать выступление), и это было первое указание на серьезную проблему, которая ждала нас впереди. Причину подобного поведения Сид сформулировал следующим образом: «Если Джон Леннон не выступает в „Top Of The Pops", почему я должен это делать?»

Ни о каком шансе добраться до номера первого в чартах не могло быть и речи. Группа «Procol Harum» в то же самое время выпустила свою потрясающую песню «A Whiter Shade Of Pale», и никакой возможности подвинуть ее с верхней строчки попросту не существовало. Каждую неделю мы обреченно смотрели на чарты, убеждая себя в том, что теперь-то уж, надо думать, все до единого купили себе пластинку с «Whiter Shade». Однако, судя по всему, все до единого либо страдали от

краткосрочных провалов в памяти, либо решили приобрести себе второй экземпляр. (Вокалист и клавишник группы «Procol Harum» Гэри Брукер тогда обозревал синглы для журнала «Мелоди мейкер». Его рецензия на «Emily» начиналась словами: «Судя по жуткому звуку органа…»)

Коммерческий успех был привлекателен для всех нас – за исключением Сида. Норман Смит (который был теперь нашим официальным продюсером от фирмы «EMI») вспоминает, что во время обсуждения выбора песни «See Emily Play» для нашего второго после «Arnold Layne» сингла Сид реагировал так, словно само слово «сингл» дурно пахло. Хотя он всегда был рад поделиться новыми интересными музыкальными идеями, все «коммерческое» он попросту ненавидел.

Норман Смит был отряжен фирмой «EMI» для надзора за записью «See Emily Play» в «Sound Technics», а также для продюсирования сессий звукозаписи нашего первого альбома «The Piper At The Gates Of Dawn», который в марте 1967 года был начат в студии на Эбби-роуд. После попытки, по его словам, «стать знаменитым джазовым музыкантом» Норман устроился на работу в «EMI» по рекламному объявлению в газете «Таймс», где эта фирма приглашала учеников звукооператора. Там был заявлен возрастной потолок в двадцать восемь лет, а Норман уже находился в середине четвертого десятка, так что он скинул себе шесть лет и, к вящему удивлению, вместе с сотней других претендентов был приглашен на собеседование. Когда один из интервьюеров спросил, что он думает о Клиффе Ричарде, который как раз в то время стал приобретать популярность, Норман отозвался о нем весьма скептически. Однако интервьюеры, опять же к его вящему удивлению, были склонны с ним согласиться. В результате Норман получил одну из трех вакансий ученика звукооператора.

Поначалу ему поручали разве что подмести пол, сбегать за сигаретами или приготовить чай. Порой он под пристальным присмотром звукооператора нажимал какую-нибудь кнопку. А затем, в один прекрасный день, «пришли эти четверо парнишек с забавными прическами». «The Beatles» тогда впервые появились на Эбби-роуд, и, по чисто интуитивной прозорливости, именно Норману поручили сделать тестовую запись – после чего он подумал: «Так-так, ребятишки, больше мы с вами не увидимся, потому что, мягко выражаясь, не очень-то вы хороши». Однако у «The Beatles» оказалось на сей счет свое мнение, и Норману довелось записать весь их альбом «Rubber Soul».

Норман всегда испытывал сильное желание стать продюсером, и когда Джордж Мартин покинул «EMI», чтобы основать студию «AIR», Норману

предложили взять под свое начало фирму грамзаписи «Parlophon». В ответ на шквал своих предложений Норман получил от Брайана Моррисона указание взглянуть на группу под названием «Pink Floyd». Норман и Бичер Стивенс – который тогда как раз присоединился к «EMI» как глава репертуарного отдела – не сходились друг с другом во взглядах и вовсю старались очертить собственную территорию. Тот факт, что они оба захотели заполучить нас для «EMI», вероятно, сыграл нам на руку, поскольку они независимо друг от друга старались добиться нашего присоединения к этой фирме. По воспоминаниям Нормана, потребовалось некоторое время, чтобы убедить руководство взять никому не ведомую группу, да и аванс в пять тысяч фунтов стерлингов составлял в то время колоссальную сумму. Когда начальство согласилось, Норману было сказано (надо думать, в порядке остроты), что он может заключить с нами контракт, но вся остальная его работа остается при нем.

Думаю, Норман видел в нас свою возможность стать Джорджем Мартином. Как и мы, он был заинтересован в использовании студийных мощностей в полном объеме, сам по себе был способным музыкантом и к тому же весьма добродушным парнем. Но что оказалось для нас важнее всего, Норман с удовольствием учил нас, а не старался добавить себе веса, окружая процесс работы завесой тайны.

Во время нашей записи Норману помогал Питер Баун, опытный звукооператор фирмы «EMI», который тоже много лет обитал в студиях, все знал и бблыпую часть работы выполнял сам. На одной из первых сессий, побуждаемые Питером и Эндрю, мы прогнали весь наш репертуар, чтобы выбрать номер для начала записи и произвести впечатление на наших новых товарищей. К сожалению, все они днем раньше принимали участие в одной особенно поздней сессии. В результате через тридцать минут Питер Баун уснул за пультом, а вскоре и Норман последовал его примеру.

Учитывая нехватку у нас опыта студийной работы, нам в высшей степени повезло заполучить такого человека, как Норман. Членам группы тогда все еще редко позволяли крутиться поблизости от микшерского пульта, а порой, чтобы сэкономить студийное время, приглашали на запись сессионных музыкантов. «The Beatles» начали менять это положение, и их успех убедил компании грамзаписи в том, что им надо поменьше вмешиваться в процесс. Фактически все последующие группы находятся перед «The Beatles» в неоплатном долгу за утверждение подобной практики, когда музыка делается самими артистами, а не конструируется для них.

С самого первого дня Норман поощрял любое наше вмешательство в

процесс производства. Он чувствовал наш интерес к теории и технологии записи, тогда как, по его словами, «большинство групп в то время просто старалось вписаться в раскрашенный фургон „мерси-саунда"».

В ту пору в студиях на Эбби-роуд (официально – студиях «EMI») существовала странная смесь консерватизма и радикализма. У компании был крупный инженерный отдел, где конструировалось большинство магнитофонов, микшерских пультов и вспомогательного оборудования. Записи делались на четырехдорожечных магнитофонах, а затем микшировались на моно- или стереокассету. Работа выполнялась стажерами, вооруженными маленькими латунными ножницами для предотвращения любого магнитного излучения, которое могло повлиять на звук. Все здание было выкрашено в зеленоватый цвет, что, как мне представляется, было вдохновлено образом штаб-квартиры КГБ на Лубянке.

Построенный по аналогии с Би-би-си, такой тип организации воспитывал множество отличных звукооператоров. Они замечательно владели техникой, требующейся для записи любого инструмента и ансамбля, для них не составляло труда записывать в один день рок-музыку, а на следующий – Герберта фон Караяна с его оркестром из восьмидесяти человек. В высших эшелонах, однако, существовало жесткое разделение между классикой и поп-музыкой: хотя поп-релизы шли бок о бок с классическими записями, персоналом, который их создавал, руководили разные круги высшего начальства. За слом этой антикварной иерархии следует отдать должное главе фирмы, сэру Джозефу Локвуду. Между прочим, всего за два года до его присоединения к «EMI» правление решило, что у долгоиграющих пластинок «нет будущего».

Поскольку аппараты для электронных эффектов еще только предстояло изобрести, империя на Эбби-роуд владела самой что ни на есть обширной коллекцией инструментов, рассеянных по всем помещениям. Там стояли наготове пианино «Bell», органы «Hammond», клавинеты, тимпаны, гонги, треугольники, китайские лютни, храмовые колокола и ветровые машины (едва ли не все это можно услышать на наших альбомах «Piper» и «Saucerful Of Secrets» – как и, по-моему, на многих записях «The Beatles»). В распоряжении имелась и обширная фонотека звуковых эффектов, а также построенные на заказ выложенные кафелем эхо-камеры, которые мы особенно любили для записи гулких шагов.

Хотя у меня в памяти отложилось, что запись альбома «Piper» прошла очень гладко, что все пылали общим энтузиазмом, а атмосфера царила самая рабочая (разве что Сид был немножко расслаблен), Норман Смит со

мной не соглашается: «Все было весьма непросто. Меня постоянно преследовало чувство, что я всю дорогу ступаю по тонкому льду, и мне приходилось очень тщательно выбирать слова, когда я обращался к Сиду. Он всегда был ужасно ранимым. Он записывал вокальный трек, а я подходил к нему и говорил: „О'кей, Сид, это было отлично, но как насчет…" И так далее и тому подобное. Но слышал в ответ только: „Угу, угу". Мы снова прогоняли запись, и он опять пел точно так же. Можно было сделать сотню записей вокала и всякий раз получать одно и то же. В характере этого парня было определенное упрямство».

Мы закончили все песни за считаные дни в студии, где сессии были жестко регламентированы – трехчасовые блоки утром, днем и вечером, строгое расписание перерывов на обед и на чай, – а в оставшуюся часть недели отправились кое-где выступить. Подобная легкость записи объяснялась тем, что мы по сути записывали наш «живой» репертуар, и теперь прослушивание альбома «Piper» может дать примерное представление о том, что мы тогда играли в клубах «UFO» и «Раундхаус», хотя студийные версии (с жестким регламентом трека в три минуты) неизбежно оказывались короче, с более четко прописанными соло.

Однако самых экзотических песен с этого альбома было разумнее избегать, когда мы сталкивались с враждебными толпами зрителей в залах вроде «Калифорния боллрум»: одному богу ведомо, что там подумали бы о гноме по имени Гримбл Громбл. Тем более что найти песни для замены особой проблемы не представляло. Как вспоминает Эндрю, «Сид писал с бешеной скоростью. Песни, как это со многими бывает, так и лились из него. Некоторые люди могут это состояние поддерживать, некоторые нет».

«Interstellar Overdrive» являет собой пример вещи, которая на виниле (так уж получилось) оказалась сильно урезанной по сравнению с «живым» исполнением. «Interstellar» еще с «Поуис-Гарденз» образовывала центральную ось наших концертных выступлений. Основанная на риффе Сида, эта вещь обычно всякий раз игралась с новыми элементами, структурированными в одном и том же порядке. На альбоме она длится менее десяти минут; на концертах же «Interstellar» могла растягиваться до двадцати. Весь фокус был в том, чтобы заново сконструировать все эти песни так, чтобы они работали в пределах тогдашней традиционной длины трека. Дополнительная проблема заключалась в том, что на протяжении «живого» исполнения в песне всякий раз оказывались удачные и неудачные моменты, особенно в импровизационных фрагментах. И ничего страшного в этом не было. Запись же должна звучать однородно. Эти две версии по необходимости несут в себе очень существенное различие.

В других, более структурированных, песнях Норман блеснул всеми своими навыками, добавляя туда аранжировки и гармонии, а также задействуя эффекты, которые удалось провести через микшерский пульт и вспомогательное оборудование. Он также помог нам открыть все те возможности, которые содержала имевшаяся на Эбби-роуд обширная коллекция инструментов и звуковых эффектов. Стоило нам осознать их потенциал, как мы тут же принялись вводить в запись всевозможные внешние элементы – начиная с радиоголоса, врезающегося в «Astronomy Domine», и заканчивая часами в финальной части «Bike». Это заигрывание с «musique concrete» никоим образом не было уникальным – Джордж «Шэдоу» Мортон уже использовал мотоцикл в песне «Leader Of The Pack» группы «The Shangri Las», – однако в то время оно все же несло в себе относительную новизну, а в дальнейшем сделалось постоянным элементом нашего творческого процесса.

Поскольку Норман также работал с «The Beatles», было вполне логично, что на определенной стадии мы могли заполучить аудиенцию их величеств. Помимо всего прочего, мы делили между собой беспрецедентный объем студийных ресурсов, и соответственно вся студия фактически стала местом проживания обеих групп. Когда мы поняли, что хотим проводить там больше времени, мы обновили нашу сделку с фирмой «EMI», урезав наш процент с восьми до пяти в обмен на неограниченное студийное время.

В конце концов нас проводили в Студию-2, где знаменитая четверка как раз записывала песню «Lovely Rita». Музыка звучала чудесно и невероятно профессионально, но, как и неудачные концерты, это нас скорее раззадорило, нежели обломало. Трудно объяснить, как именно мы сумели сохранить такую уверенность в себе, особенно учитывая нашу неопытность и недостаток технического мастерства. Поболтать с «The Beatles» нам практически не удалось. Мы тихо-скромно сидели в задней части студии, пока они работали над микшированием, а через какое-то время нас выпроводили восвояси. Всякий раз, как «The Beatles» оказывались в студии, в воздухе витало чувство важного события, окутывающее великую группу ореолом значительности.

«Piper» был выпущен в августе 1967 года. На Питера Дженнера сильное впечатление произвел вклад Нормана Смита: «Норман был просто великолепен. Он сумел сделать фантастическую, очень коммерческую пластинку, сжимая до трех минут то, что выдавали члены „Pink Floyd", но не разрушая при этом ни их причудливой музыкальности, ни эксцентричной природы сочинений Сида». Однако Питер до сих пор не в

курсе, как альбом продавался. «Меня интересовали только синглы, и я понятия не имею, как продавался альбом. Пожалуй, это указывает на меру моей наивности». Впрочем, ко времени выхода альбома андеграундное движение, которое очень помогло нашему росту, уже начало пошатываться под натиском коммерции.

Деловое сообщество уже уловило новый задвиг на психоделии, так что теперь каждое поп-шоу, каждые танцы и каждый концерт сопровождались обещаниями кайфа. Чего стоила хотя бы альтернативная орфография. К середине апреля Питер, Эндрю и мы сами решили прогнать пародийную рекламу под названием «Балдеж-шмалдеж», чтобы высмеять коммерсантов, но даже при всем том промоутеры, которые только-только вскочили в «раскрашенный грузовик» или просто оказались слишком тупыми, не поняли шутки, и их реклама по-прежнему радостно вещала: «Повернись, раскройся, потеряйся» – вариация на тему лозунга ЛСД-гуру Тимоти Лири «Заведись, настройся, выпади». Первоначальная концепция того, что каждый получает свой кайф, уже нивелировалась до некоего развлечения, которое можно продавать.

Зачинщики андеграунда также находились под атакой. Для демонстрации силы истеблишмента газету «Интернэшнл таймс» привлекли к суду по обвинению в непристойности. Хоппи арестовали за хранение марихуаны и на шесть месяцев отправили в «Уормвуд скрабз». Суровость наказания вызвала шумные протесты. Аудитория клуба «UFO» тоже изменилась: хотя Джо Бойд – по-прежнему талантливый промоутер – задействовал «The Move» и «Pink Floyd» два июльских уик-энда подряд для привлечения публики, теперь эту самую публику скорее интересовали такие выступления, где можно было наблюдать за действием, нежели в нем участвовать.

Неожиданно таблоиды ухватились за мнимую опасность контркультуры и охотно подлили масла в огонь. Еще в начале года в «Ньюс оф зе уорлд» прогремела история о грязных делишках в «UFO» (в результате которой клуб столкнулся с существенными трудностями). В частности, там упоминались «эти опасные ниспровергатели „The Pink Floyd"». Все свелось к сексу, наркотикам и рок-н-роллу. Особенно коробило то, что лично я даже никогда не испытывал всех тех волшебных переживаний, о которых шла речь. По сути же статья не сумела вскрыть ничего важного и лишь ошибочно сообщила о том, что мы сами относим себя к «социальным девиантам». Слово «девиант» часто служило спусковым крючком для желтой прессы; в данном конкретном случае репортер просто перевозбудился, увидев фразу «социальные девианты» на

одном из наших плакатов. Он даже не дал себе труда понять, что это было вовсе не наше самоописание, а название разогревающей группы, основанной Миком Фарреном (вскоре эта группа укоротила свое название и стала называться просто «The Deviants»). На нас натравили юристов, и в конечном итоге состоялось собрание. Нас подвергли стандартной процедуре выяснения, плохие мы парни или хорошие, после чего мы кротко согласились принести стандартные извинения – мелким шрифтом, на последней странице.

Настоящую же сенсацию пресса позорно проворонила. Суть заключалась в том, что наш ведущий певец, гитарист и автор песен начал очень серьезным образом подставляться. Не то чтобы мы этого не замечали, просто с нашей точки зрения у Сида бывали хорошие и плохие дни, причем плохих дней становилось все больше и больше. Ослепленные желанием стать успешной группой, мы всячески старались убедить себя в том, что он эту фазу перерастет. Однако другие люди из нашего окружения сохраняли более ясный взгляд. Джун Чайлд была на этот счет вполне откровенна: «Сид принимает уйму кислоты. Можно принимать кислоту, перерасти это и жить дальше, но если у тебя по три-четыре прихода, и так каждый день…»

Сид жил в квартире на Кромвель-роуд, которую Питер Дженнер припоминает как «жуткую дыру, где Сид накачивался кислотой». Мы никогда не отваживались входить внутрь – просто подбирали Сида у двери, отправляясь на репетиции или выступления, не входя в контакт с другими обитателями квартиры. Ходили слухи, что в этом месте опасно пить из стакана, даже воду, если только ты сам ее не налил, потому что все было буквально нашпиговано кислотой. С таким миром остальные из нас редко сталкивались. В то время Роджер, Рик и я по-прежнему хранили преданность студенческой культуре, связанной с пивом и периодическими крепкими попойками. Куда яснее мы видели, как стиль жизни Сида сказывался на наших концертных выступлениях.

Во время «14-Hour Technicolour Dream» Сид был так же вымотан, как и все мы, однако его состояние оказалось куда более тяжелым. Джун Чайлд тогда за ним присматривала: «Сперва мы никак не могли найти Сида, а затем я обнаружила его в гримерке, и он был такой… такой отрешенный. Мы с Роджером Уотерсом подняли его на ноги и вывели на сцену. У Сида была белая гитара, и мы надели эту гитару ему на шею; он немного прошелся по сцене, и публика, конечно, пришла в дикий восторг, потому что Сида очень любили. Группа начала играть, а Сид просто стоял на месте. Гитара висела у него на шее, а руки вяло болтались по бокам».

Вскоре после этого мы должны были выступать на Виндзорском джазовом фестивале. Однако нам пришлось отказаться от этого выступления. Сид страдал от «нервного истощения» – именно такая формулировка была представлена музыкальной прессе. Когда мы отказались, нас заменили беднягой Полом Джонсом. Пол тогда как раз откололся от «Manfred Mann» и наслаждался успешной сольной карьерой, исполняя ритм-энд-блюз. Забравшись на сцену, он крикнул: «Вам нравится музыка соул?» В ответ собравшиеся внизу «дети цветов» дружно завопили: «НЕТ!!!» Вслед за этим выкриком на сцену полетел целый град хипповских бус и пустых пивных банок. Остальные члены группы, преодолевая ярость и смущение, пытались играть, а устроители концерта лихорадочно искали выход из ситуации.

Однако с Сидом надо было что-то делать. После массы разговоров и отсутствия каких-то реальных действий (главным образом потому, что кругом не было практически никакой информации о том, как справляться с наркотической зависимостью) Питер организовал встречу Сида с видным психиатром Р. Д. Лэингом. Кажется, Роджер отвез Сида в северный Лондон для консультации, но Сид отказался разговаривать, так что Лэингу особо нечего было делать. Тем не менее он сделал одно шокирующее заключение: да, Сид испытывает серьезное расстройство сознания; вполне возможно, он даже безумен. Однако также вполне возможно, что проблему вызвали мы, остальные члены группы, добиваясь успеха во что бы то ни стало и тем самым заставляя Сида следовать нашим амбициям. Получалось, что на самом деле Сида окружали безумцы.

Тогда Роджер позвонил брату Сида и выразил наше общее беспокойство. Тот приехал в Лондон, повидался с Сидом и заявил, что все будет в порядке и это просто временные трудности. Сейчас Сид не в форме, но потом наступит сфокусированный период, и все мы подумаем: как классно, что он снова пришел в норму.

В конечном итоге было решено отправить Сида на Форментеру, небольшой островок неподалеку от Ибицы, вместе с доктором Сэмом Хаттом, который только что получил степень и собирался отдохнуть там и обдумать собственное будущее. До этого Сэм выступал в роли очень домашнего, «личного» доктора андеграунда, симпатизировавшего наркоманам и музыкантам: как «Boeing Duveen And The Beautiful Soup», а позднее Хэнк Уэнгфорд, Сэм вполне представлял себе жизнь артиста. «Я был очень хипповым доктором. Стоит только вспомнить наряд, который я носил в больнице в „лето любви". Вместо белого халата – длинный жакет без рукавов из розового индийского шелка с узором из лиловых

сперматозоидов. И к тому же с золотистой муаровой подкладкой. А еще – клеши от Уильяма Морриса».

Мы лихорадочно отменяли запланированные на август выступления, отодвигая их на месяц. Сид отправился на Форментеру в сопровождении своей подружки Линдси Корнер, Рика с Джульет, а также Сэма Хатта вместе с его женой и недавно родившимся ребенком. Роджер и Джуди остались на Ибице, в короткой паромной переправе от Форментеры. Особого успеха это предприятие не принесло: Сид не проявлял никаких признаков улучшения, зато вовсю демонстрировал странные приступы неистовства. Однажды вечером, когда случилась особенно мощная гроза, буйство природы словно отражало внутреннее состояние Сида – Джульет вспоминает, что тогда он в буквальном смысле пытался лезть на стены.

Тем временем, находясь в Англии, мы по-прежнему планировали будущее нашей группы. Роджер рассказывал журналу «Мелоди мейкер»: «В данный момент мы капитально разочарованы тем, что для выживания приходится играть в целой уйме разных мест и концертных точек, которые на самом деле оказываются совершенно неподходящими. Нам нравится наша музыка. Это единственная движущая сила, которая за нами стоит. Но мы не можем продолжать выступать в клубах и танцевальных залах. Мы хотим совершенно новой окружающей среды, и уже обсуждаем идею использования купола цирка». Таково было видение Роджером нашего будущего, но, похоже, оно нам не светило.

Когда Сид (нисколько не поправившись) вернулся с Форментеры, мы слепо нырнули в работу. В сентябре нам не без определенных трудностей удалось дать несколько выступлений в Британии и Голландии, а также поработать в студии над записью последних, несколько бессвязных песен Сида. Сверх всего этого мы торопливо готовились к нашему первому туру по США. Первое выступление должно было состояться 26 октября в Сан-Франциско, в «Филлморе» Билла Грэма, однако путешествие не прошло гладко. Прежде всего, как говорит Эндрю Кинг, этого тура он заранее боялся. Его опасения оказались не напрасными.

Когда Эндрю вылетел в Нью-Йорк, чтобы встретиться там с агентом и получить контракты для этого тура, агент небрежно сунул руку в выдвижной ящик стола и вручил Эндрю пистолет для личной защиты на протяжении наших выступлений в Америке. Эндрю, незнакомый с огнестрельным оружием, поинтересовался, зачем ему это нужно. «Пистолет вовсе не обязателен. Если не желаешь им пользоваться, я положу его обратно в ящик». Даже в периоды самых крутых английских туров до такой крутизны никогда не доходило.

Затем Эндрю направился на Западное побережье. Наше разрешение на работу еще не прибыло, а это означало, что придется пропустить первые концерты. Эндрю припоминает, как он сидел в конторе известного своей вспыльчивостью Билла Грэма, слушая, как тот в пух и прах разносит какого-то несчастного служащего компании грамзаписи от имени группы «Jefferson Airplane», чьим менеджером он тогда был. Бросив телефонную трубку, Билл повернулся к этому неоперившемуся британцу, чья группа, судя по всему, была не в состоянии вовремя выйти на сцену. «К Биллу Грэму группы всегда прибывают вовремя!» – проревел он.

Тем временем в Лондоне мы круглыми сутками ждали, когда наконец будут готовы все документы, и волновались по поводу вылета. Мы провели бесконечные часы в посольстве США в Лондоне, дожидаясь нужных виз. Для предыдущих туров тоже порой требовался некоторый объем бумажной работы, но даже тогда не было такого бюрократизма в сочетании с такой волокитой. Существовали проблемы как с документами, так и с организацией ответного тура по Британии американских музыкантов «Sam The Sham and The Pharaons» – профсоюз по-прежнему требовал равного обмена британских артистов на американских и наоборот.

Наконец Билл Грэм решил посреди ночи позвонить американскому послу в Лондоне. В итоге ему все-таки удалось ускорить бумажную работу. Тем временем, чтобы нас заменить, Билл нанял Айка и Тину Тернер, которые выступали в районе Залива и стали первыми чернокожими артистами в «Филлморе». В конечном итоге визы все же прибыли, и мы вылетели вовремя, чтобы успеть выступить в другой сан-францискской концертной точке Билла Грэма, зале «Уинтерленд». Предзнаменования были не самыми лучшими. Встревоженная стюардесса попросила Сида потушить сигарету до взлета, и прямо под ее испуганным взглядом он беспечно потушил окурок о ковер вместо пепельницы. Ничего удивительного, что на этом рейсе нас обслуживали без восторга. В Сан-Франциско мы прибыли поздно ночью, совершенно измученные, и встретили нас вопли вовсе не членов нашего американского фан-клуба, а Билла Грэма, продолжавшего буйствовать из-за нашего опоздания.

Наконец мы воссоединились с Эндрю Кингом, который по-прежнему не на шутку нервничал. Он уже побывал в «Уинтерленд», сидячем концертном зале на пять-шесть тысяч мест, оценил размеры помещения с его массивной сценой, а также изучил мощные 35-миллиметровые кинопроекторы, рядом с которыми наше базовое оборудование (киловаттный «Oldies») было просто игрушкой. Регулярные световые шоу этой концертной точки проводились независимыми составами

специалистов, причем совершенно в других масштабах и для совершенно другого размера зрительного зала. Эндрю весьма благородно и мудро предложил «совместить ресурсы», прекрасно понимая, что мы откусили больше, чем сможем прожевать. По сути, кусок был такой большой, что нам еще несколько недель предстояло его переваривать.

Следующий день был потрачен на отчаянные попытки раздобыть аппаратуру: с собой мы захватили только гитары, ничего больше. Я предполагал, что барабанная установка в Америке худо-бедно найдется. Однако все обещания загадочным образом испарились. Звукозаписывающая компания вообще никакой помощи нам не предложила. В итоге там все-таки нашли клавиши для Рика и кое-как собрали барабанную установку для меня. Компания «Premier», которая организовывала концерт, была английской и работала через сеть агентов в Штатах. Местный дилер был, вероятно, убит просьбой поделиться его аппаратурой с фактически никому не известной британской группой, представляющей к тому же компанию «EMI», чей наиболее известный артист Кит Мун был знаменит своим аппетитом к разрушению, когда дело доходило до приручения барабанных установок. Поэтому, как я подозреваю, мне были выданы все те неподходящие друг к другу барабаны, тарелки и болты, что валялись в углу кладовки. К тому же все элементы ударной установки оказались разного цвета.

Наконец мы все-таки добрались до «Уинтерленд», и там нас поджидало первое приятное удивление этого тура. Организация в этой концертной точке была очень профессиональной, а другие музыканты из списка оказались очень радушны, с энтузиазмом восприняв музыку, которую мы играли. У них совершенно отсутствовало соревновательное отношение типа «сдуем всех остальных со сцены», которое так распространено в Британии. Однако, хотя в программке мы были заявлены как «световые короли Англии», здесь наше световое шоу должно было, по словам Эндрю, показаться «смехотворным. Я это нюхом чуял, честное слово».

В один уик-энд мы разогревали «Big Brother & Holding Company» (раннюю, совершенно блестящую группу Дженис Джоплин) и Ричи Хэвенса, а в следующий – группу «H. P. Lovecraft». Дженис носила свою легендарную меховую шубу, презентованную ей компанией «Саутерн камфорт» в благодарность за оказанные услуги. Не знаю, были тому причиной ее личный уровень употребления спиртного или расхаживание по сцене с бутылкой виски их компании в качестве рекламы товара. Роджер прихватил с собой собственную бутылку и предложил Дженис из нее

глотнуть. К концу представления она вернула ему пустую емкость.

Публика здесь оказалась куда ближе к нашим слушателям в клубе «UFO», нежели к аудитории «Top Rank». Калифорния, и Сан-Франциско в особенности, была самым центром идеала хиппи. К сожалению, мы оказались неспособны выложить все наши козыри; совершенно вымотанные еще до начала концертов, мы просто с головой окунулись в целый ряд хаотичных выступлений, без денег, без нужной аппаратуры и в ужасном настроении. Личным вкладом Сида в это важное шоу стала такая капитальная расстройка его гитары, что во время исполнения «Interstellar Overdrive» у него просто повыпадали все струны.

Однако не все еще было потеряно, и некоторые выступления, например в клубе «Чита» в Венеции, что в Лос-Анджелесе, оказались более удачными. Тогда как в более крупных зрительных залах мы не были главными действующими лицами (кроме того, другие группы были куда более сыгранными и пользовались собственной аппаратурой), в этом клубе, в качестве основной группы и при поддержке нашего светового шоу, мы точно так же могли контролировать общую атмосферу и настроение, как нам это удавалось в клубе «UFO».

Перед выступлением в клубе «Чита» Сид слишком круто завил кудри и решил их выпрямить. Он послал кого-то за гелем для волос, который затем в огромных количествах намазал на голову. Обутый в невообразимые зеленые сапоги на резиновых застежках, на протяжении первого номера Сид опять принялся расстраивать свою гитару. Разозлившись, Роджер так набросился на свой бас, что порезал себе руку. Ему одолжили бас-гитару «Vox» грушевидной формы, к которой Роджер не привык, так что он все время попадал рукой мимо струн. В самом финале выступления Роджер расколотил эту гитару на мелкие кусочки. Ее владелец, судя по всему, пришедший от этого в восторг, спокойно собрал кусочки в чемодан. Несмотря на все это, выступление вышло по-настоящему классным. Публика очень нас полюбила – как и весьма необычная разогревающая группа под названием «Lothar And The Hand People». Никого из членов группы Лотаром на самом деле не звали – по сути, это было прозвище их терменвокса, совершенно замечательного русского изобретения, издававшего потрясающие звуки, когда исполнитель водил перед ним рукой. Позднее Брайан Уилсон использовал терменвокс в песне «Good Vibrations». Вдобавок в группу «Lothar And The Hand People» входило несколько весьма привлекательных молодых женщин. Как я припоминаю, ни на каких инструментах красавицы не играли, а просто в довольно авангардной манере двигались под музыку, когда она действительно их

захватывала.

Часть нашего успеха зависела от телевидения. За многие годы до MTV система продвижения заключалась в том, что группа появлялась в одном из текущих шоу для знаменитостей. Ведущий, обычно популярный певец определенного возраста, жаждущий продлить свою карьеру, пел пару номеров, а затем приводил гостей для непринужденного разговора с музыкальными интерлюдиями по нашему выбору. Поскольку Сид уже приближался к кататоническому состоянию, как вы понимаете, это только добавляло проблем. Сид становился трудным, если не вообще неуправляемым. После имитирования песни для пробного прогона он затем равнодушно стоял во время настоящей пробы, пока режиссер тщетно ему указывал: «О'кей, пошла запись». Так что ответственность за вокал пришлось взять на себя Роджеру с Риком, а Сид просто стоял, мрачно уставившись куда-то вдаль. После неуклюжего исполнения «See Emily Play» нас вывели вперед для небольшой беседы. Как только другие гости оказывались в пределах досягаемости микрофона, они безжалостно тянули одеяло на себя, встревая с рассказами, анекдотами или идиотскими замечаниями.

На другом шоу, роль хозяина которого играл Пэт Бун, он любезно держал других гостей на расстоянии, желая насладиться непринужденной беседой с нами. Несмотря на наши отчаянные знаки, Пэт для начала решил обменяться парой-другой реплик с теперь уже весьма нестабильным Сидом. Весь мир затаил дыхание, когда он спросил Сида о том, что ему нравится. Мы в ужасе перебирали в уме бесконечные неподобающие отклики. «Америка», – вдруг радостно сказал Сид. Пэт улыбнулся, публика зашлась радостными возгласами, а мы втроем, обливаясь холодным потом, потащили Сида прочь.

Вне телевизионных студий Сид был немногим лучше. Возвращаясь со встречи в фирме «Capitol Records», мы стояли на углу бульвара Голливуда и Вайн-стрит. «Здесь, в Лас-Вегасе, довольно мило», – заметил Сид. Позднее, в «Голливуд гавайян», типичном лос-анджелесском отеле с подсвеченными кактусами и кричащим декором, Роджер обнаружил Сида спящим в кресле. Между пальцев Сида тлела сигарета.

Мы были сыты по горло. Эндрю дозвонился Питеру в Лондон и взмолился: «Вызволяй нас отсюда». Мы выполнили свои обязательства перед Западным побережьем, но отменили все, что было связано с Восточным, и улетели обратно в Европу прямиком на выступление в Голландии. Если требуется еще какое-то доказательство того, что мы не хотели признавать всей тяжести состояния Сида, то лучшего не сыскать.

Почему мы решили, что новые выступления сразу же вслед за трансатлантическим перелетом пойдут ему на пользу, просто не приходит в голову.

Тем временем в Англии Брайан Моррисон организовал для нас место в концертном туре Джими Хендрикса. Нам представлялась великая возможность понаблюдать за выступлениями Джими и реально провести время с некоторыми музыкантами, которых мы обожали. Наконец-то мы сумели найти общую почву с другими группами, в особенности с «The Nice», у членов которой были схожие музыкальные склонности, но подкрепленные поразительным техническим мастерством, а в случае их клавишника Кита Эмерсона, участника «E, L & P», – подлинной виртуозностью.

Комплексный тур в этом составе должен был пройти по очень жесткому графику. Главной целью здесь, с точки зрения промоутера, было позаботиться о том, чтобы фанаты Джими Хендрикса получили за свои деньги добротный товар. В общем, что бы там ни случилось, Джими должен был вовремя оказываться на сцене. Посему всякий раз, как мы выступали, кто-то стоял на страже с часами, заботясь о том, чтобы мы не вышли за рамки отведенных нам восьми минут. Эндрю припоминает, что существовало строгое предупреждение: если бы мы переиграли хоть тридцать лишних секунд, при повторении подобного проступка группу снимали с тура. Так что наши более длинные номера вроде «Interstellar Overdrive» требовалось предельно сократить. Питер Уинн Уиллсон вспоминает, что в этом туре наше световое шоу фактически становилось излишним при ярком свете в зале. Он пытался убедить менеджмент вписать в контракт дополнительный пункт о том, чтобы свет в зале гасили, обеспечивая нам экран и проекционное место, но этому еще несколько лет не суждено было произойти.

Сид по-прежнему являл собой вольно палящую (и галлюцинирующую) пушку. Однажды ему даже не удалось добраться до зрительного зала. Мы достаточно рано поняли, что он так и не объявится, и сумели заполучить в группу Дэйва О'Листа из «The Nice». Нам не пришлось особенно обучать Дэйва, и мы отлично сыграли «Interstellar Overdrive». Я совершенно точно знаю, что представление прошло практически идеально, причем вряд ли кто-нибудь заметил подмену.

Этот тур на самом деле стал нашим первым контактом с миром рок-н-ролла, каким мы всегда его себе воображали – поп-звезды в обтягивающих брюках и со свободными нравами в сопровождении визжащих девушек в еще более обтягивающих платьях и с еще более свободными нравами.

Здесь произошел один из тех редких – вы не поверите, насколько редких, – случаев, когда перевозбужденные девушки преследовали нас на улице. С тех самых пор я очень хорошо понимаю состояние загнанной на охоте лисы. Когда позади слышится топот копыт (или девичьих каблуков), это очень страшно. В таком полевом спорте – возможно, все-таки более щадящем, чем настоящая охота, – роль охотника и жертвы не всегда ясна, поскольку некоторые музыканты на этом туре порой тоже издавали полнозвучные брачные вопли… Девушки, скорее всего, были только-только из школы, однако в вестибюлях отелей, где они подыскивали себе очередную жертву, смотрелись они отпадно.

Существовал специальный автобус для этого тура, куда набивались все, кроме главных исполнителей, – и тогда этот автобус напоминал безумный школьный пикник с музыкантами вместо детей. Впрочем, наш режим транспортировки вообще стал теперь совершенно непредсказуемым. Несколькими месяцами ранее мы решили приобрести «бентли». Полагая, что «бентли» станет практичным и надежным транспортом и порядком поспособствует продвижению нашего имиджа, мы жестоко ошиблись. Однако еще один торговец автомобилями отпраздновал свой триумф, а мы пережили предельно волнительную поездку, поскольку ни в одной мастерской для нашего «бентли» не нашлось нормальных тормозов взамен отказавших. Роджеру до сих пор снится это транспортное средство. Он также вспоминает поездку домой после одного из выступлений, когда нам пришлось одолеть кольцевую развязку прямо через середину. В другой раз мы взяли автомобиль напрокат у Годфри Дэвиса. Расписался за него Эндрю Кинг, поскольку музыкантам машины не давали. После того как мы несколько недель спустя смущенно сдали этот автомобиль с 17 000 миль на циферблате и горой всякого мусора в багажнике, компания по прокату наверняка изменила свои правила. Теперь там, думаю, недостаточно даже подписи директора компании, если эта самая компания имеет хоть какое-то отношение к музыкальному бизнесу.

Чтобы соответствовать туру Хендрикса, мы выпустили сингл под названием «Apples And Oranges», представлявший очередную нашу попытку создать хит. «Apples And Oranges» была еще одной причудливой композицией Сида, и она стала бы классным треком на альбоме, но для сингла она, скорее всего, просто не подходила. Однако с помощью Нормана Смита мы, за неимением лучшего, попытались обратить эту композицию в хит, добавив туда запись хора и различные эхо. Не помню, чтобы мы особенно много играли «Apples And Oranges» на концертах – если вообще играли. Кажется, на нас давили американцы – им нужен был сингл для

привязки его к заокеанскому туру, – но тогда у нас просто не было времени заниматься нашим продвижением в Штатах. В общем, этот сингл еще раз доказал, что лучше доверять собственным инстинктам и принимать собственные решения, нежели слушать чужие советы.

Когда тур закончился, в декабре 1967 года мы сыграли на представлении в «Олимпии». Событие называлось «Christmas On Earth Continued». Сид опять пребывал в полной отключке, и группа подошла к пределу прочности. Пришла пора посмотреть правде в глаза. Мы пытались не обращать внимания на проблемы, ждали, что они исчезнут сами собой, но даже наше страстное стремление к успеху больше не могло заслонить того факта, что невозможно продолжать в том же духе, когда Сид находится в таком состоянии. Шутки кончились – и для Сида тоже. Мы вовсе не хотели его терять. Он был нашим композитором, певцом и гитаристом. Кроме того, он (хотя этого не скажешь по нашему не слишком сочувственному с ним обращению) был нашим другом.

Сначала мы решили последовать примеру «The Beach Boys». Это решение нам подсказал опыт Брайана Уилсона: очевидно неприспособленный для концертных выступлений, он главным образом сидел дома и писал песни. Мы надеялись, что сможем пополнить группу еще одним гитаристом, чтобы снять напряжение с Сида. Упоминалось имя Джеффа Бека, что наверняка стало бы весьма интересным (и показательным) опытом. Однако тогда мы не решились просто взять и позвонить. В конечном итоге Роджер отважился на это лишь двадцать пять лет спустя.

Впрочем, мы уже знали, кому нам на самом деле нужно позвонить: давнишнему приятелю Роджера и Сида по Кембриджу Дэвиду Гилмору.

Глава четвертая СУММА СЛАГАЕМЫХ

Наш первый, достаточно осторожный подход к Дэвиду Гилмору состоялся, когда я в конце 1967 года заприметил его среди публики на нашем концерте в Королевском художественном колледже. КХК, расположенный неподалеку от Альберт-холла, был тогда ближе всего к тому, чтобы считаться «домашней» концертной точкой «Floyd» после нашего ухода из клуба «UFO». У всех членов группы имелись друзья на многих факультетах колледжа, что привело к определенному перекрестному опылению между дизайном плакатов и конвертов, фотографией и музыкой, а также к постоянному использованию возможностей КХК для другой деятельности.

Поскольку студентом Дэвид не являлся, я рассудил, что он прибыл в КХК посмотреть, как у нас дела. Во время перерыва я бочком подобрался к

Дэвиду и пробормотал что-то насчет возможности его присоединения к группе в качестве дополнительного гитариста. С моей стороны это вовсе не было самостоятельным решением – просто мне первому представился шанс обсудить с ним эту тему. Дэвид был определенно заинтересован. Главным образом, как мне кажется, потому, что, хотя он и считал нас (причем совершенно обоснованно) менее опытными музыкантами, нежели члены его предыдущей группы «Jokers Wild», мы сумели добиться того, чего у них по-прежнему не было: агента, договора с компанией грамзаписи и пары хитовых синглов.

«Jokers Wild» была одной из наиболее уважаемых групп в Кембриджской зоне. Все ее члены были состоявшимися музыкантами. Вилли Уилсон, который заменил первоначального барабанщика Клайва Уэлхема, опять всплыл на поверхность вместе с Тимом Ренвиком в «Sutherland Brothers Band & Quiver», а позднее вошел в сопровождающую группу, которую мы использовали на «живых» представлениях «The Wall».

Теперь я уже не могу вспомнить самую первую свою встречу с Дэвидом. Мы оба определенно играли в одних и тех же концертных точках, к примеру на вечеринке, посвященной дню рождения Либби и ее сестры, а также совершенно точно встречались друг с другом по различным поводам, раз мне удалось различить его в толпе, собравшейся тогда в КХК.

Будучи уроженцем Кембриджа – его первые музыкальные встречи с Сидом происходили как раз во время учебы в Кембриджском техническом колледже, – Дэвид находил массу работы для «Jokers Wild» как на месте, играя, к примеру, для контингента американских летчиков, которые, надо полагать, дожидались Третьей мировой войны, так и во время периодических вылазок в Лондон. Однако Дэвид отваживался и на более дальние вылазки. Первая проба была предпринята в августе 1965 года: вместе с Сидом и несколькими другими друзьями Дэвид путешествовал по югу Франции и выступал на улице перед прохожими. Он решил съездить на континент вместе с «Jokers Wild», и они примерно на год (включая «лето любви») там застряли, весьма прагматично переименовавшись в «The Flowers».

Группа в конечном итоге распалась, и к тому времени, как я увидел его во время выступления в Королевском художественном колледже, Дэвид вроде как был не у дел. Работал он в тот момент водителем фургона дизайнеров Оззи Кларка и Элис Поллок, которые заправляли бутиком «Кворум» в Челси.

Формально мы сошлись с Дэвидом перед Рождеством 1967 года, когда предложили ему присоединиться к нам в качестве пятого члена «Pink

Floyd». Сида тогда удалось уговорить, что подключение Дэвида – хорошая идея. Были соблюдены все формальности в виде общего собрания группы, однако Сид наверняка понимал, что его отказ уже ничего не решит. Дэвид принял наше предложение, и мы пообещали ему гонорар в 30 фунтов в неделю. Правда, мы забыли ему сказать, что реальный наш заработок составлял всего треть этой суммы. Стив О'Рурк, который теперь стал нашей основной точкой контакта внутри агентства Брайана Моррисона, обеспечил нашему новому участнику комнату у себя в доме, к которой прилагался магнитофон «Revox» и бесплатные бутерброды. Там Дэвид за считаные дни освоил весь наш репертуар.

Куда большей проблемой для Дэвида стало утверждение в составе существующей группы. Официально он числился вторым гитаристом и бэк-вокалистом. Однако Сид видел в Дэвиде чужака, лезущего не в свое дело, тогда как остальная часть группы рассматривала его как потенциальную замену для Сида. Впрочем, мы изо всех сил уклонялись от объяснения положения дел Дэвиду, по-прежнему закрывая глаза на жестокую правду. Находясь между двух огней, Дэвид как мог старался приспособиться к неловкой ситуации.

Дальше события стали развиваться очень быстро. В начале 1968 года состоялся ряд выступлений, когда мы пытались играть впятером. Что испытывал во время этих выступлений Сид, мы можем только догадываться: вероятно, он был не на шутку напуган и разгневан тем, что его влияние постепенно сходит на нет. Находясь на сцене, он прилагал самые минимальные усилия в плане выступления, судя по всему, просто делал вид, будто играет. Его откровенное бездействие, надо думать, демонстрировало нежелание принимать участие во всей этой чехарде. По мере того как Сид все больше и больше отстранялся, мы все яснее убеждались в том, что принимаем верное решение.

Самым откровенным примером отношения Сида стала репетиционная сессия в одном из школьных залов восточного Лондона, когда Сид провел пару часов, разучивая с нами свою новую песню под названием «Have You Got It Yet?». Он постоянно менял аранжировку, так что всякий раз, когда мы играли эту песню, припев «Нет, нет, нет…» недвусмысленно указывал на неверное исполнение. Это стало одной из последних и наиболее ярких демонстраций злости и разочарования Сида.

Все разрешилось в феврале, в один прекрасный день, когда мы отправлялись на выступление в Саутгемптон. В машине, которая должна была забрать Сида, кто-то спросил: «Так заезжать нам за Сидом или нет?» Еще чьим-то откликом стало: «Нет, черт с ним, пусть остается». Если вам

этот обмен репликами кажется равнодушным до жестокости, то вы не ошибаетесь. Решение было принято, и так уж получилось, что нам пришлось проявить предельную черствость. Не желая замечать очевидной тяжести ситуации, я считал, что Сид попросту отвратительно себя ведет, и был так на него зол, что видел в нем лишь преграду, которая не давала нам стать успешной группой.

Учитывая, что мы еще никогда не репетировали вчетвером с Дэйвом, в музыкальном плане представление прошло весьма успешно. Дэвид взял на себя все вокальные и гитарные партии. Всем нам было очевидно, каким малым был в последнее время вклад Сида в выступления группы. Однако, даже несмотря на это, мне до сих пор не верится, что мы так легко пошли на эту замену. Что еще важнее, публика не возмущалась и не требовала деньги назад: было ясно, что отсутствие Сида не является критичным. Так что в следующий раз мы просто опять не потрудились его забрать.

Хотя мы весьма удобным для себя образом позабыли поставить в известность менеджмент о перемене в нашем составе и, соответственно, в маршруте, Питер и Эндрю (а также, понятное дело, Сид) быстро догадались о том, что происходит. Дело требовало своего разрешения. Поскольку на тот момент партнерство делилось на шестерых, у нас с Роджером и Риком даже не было большинства для присвоения названия группы. А если учитывать значение Сида как автора песен, его доля весила, пожалуй, побольше наших.

Удивительно, однако, что никаких особых проблем не возникло. Насколько легко было установлено наше партнерство, настолько же цивилизованно прошел и его демонтаж. Общее собрание (в присутствии Сида) прошло в начале марта дома у Питера. Питер вспоминает: «Мы боролись за то, чтобы сохранить Сида. Я толком не знал Дэвида, хотя слышал, что он талантливый гитарист и очень хороший исполнитель. Он мог играть на гитаре Сида лучше самого Сида». Однако в конечном итоге Питер и Эндрю уступили, и после довольно неприятного всплеска взаимных обвинений партнерство было расторгнуто. Между прочим, Сид предложил для разрешения всех проблем ввести в состав двух девушек-саксофонисток.

Мы согласились с передачей на неограниченный срок «Blackhill» всех прав на наши прошлые записи. Мы втроем сохраняли за собой название «Pink Floyd», а Сид покидал группу. Питер и Эндрю ясно сознавали, что Сид являлся творческим центром коллектива. Это была вполне разумная точка зрения, учитывая все наши записи до той поры. Соответственно они решили в дальнейшем представлять его, а не нас. «Мы с Питером

заслужили потерю „Pink Floyd", – говорит Эндрю. – Мы не делали свою работу как следует – особенно в США. Мы не вели себя достаточно уверенно с компаниями грамзаписи». Эндрю считает, что никто из нас (исключая Дэвида) не вышел из этой битвы со щитом. И он особенно подчеркивает, что решение разделить компанию стало настоящим шоком для Сида, потому что он никогда не считал нас (как думали многие другие) своей сопровождающей командой – «он был по-настоящему предан группе».

«Это стало естественным расхождением разных дорог, – говорит Питер. – Мы хотели развивать „Blackhill", так что не могли сохранить „Pink Floyd" в качестве партнеров, раз мы сосредоточивались на других группах. „Pink Floyd" интересовало, будем ли мы работать с ними без Сида. А мы с Эндрю всегда могли лишь мысленно возвращаться к их временам с Сидом». Питер считал, что, если Сида освободить от давления в группе и дать ему больше времени и пространства, он станет более стабильным. Впоследствии Питер сказал: «Я не знаю, что же все-таки произошло. И я не знаю, как можно было предотвратить это. Мы все хотели помочь, мы все пытались найти решение и не смогли. Если Сид расстроен случившимся, я чувствую себя скверно из-за своей доли вины во всем этом деле. Если же Сид не расстроен, тогда он, должно быть, достиг поистине отшельнического мира и спокойствия».

Вслед за окончанием нашего партнерства с «Blackhill» место менеджера освободилось, и нам показалось логичным попросить Брайана Моррисона, чтобы он взял нас под свое крыло. Мы отправились повидаться с Брайаном, и он согласился обеспечить нам менеджерские услуги Стива О'Рурка. Брайан собирался заниматься своей издательской империей, тогда как Тони Говарду предстояло взять на себя заботу об организации концертов. Стив же на всю свою оставшуюся жизнь стал нашим менеджером.

И Эндрю, и Питер считают, что Брайан и Стив видели перспективность группы, которую мы вместе создали. Брайан дал понять Стиву, что ради собственного блага ему следует держаться нас, а не пытаться искать новые таланты. Эндрю вспоминает, как он задолго до раскола сидел вместе со Стивом в «Спикизи» (влиятельном музыкальном клубе близ Верхней Риджент-стрит) и Стив говорил ему: «Ты понимаешь, какими важными и влиятельными станут „Pink Floyd" для миллионов детишек?» Эндрю также утверждает, что Стив всегда очень серьезно относился к задаче обеспечения нас надлежащим менеджментом. Он никогда не пускал дела на самотек, как порой мог поступить Брайан.

По сравнению с членами группы Стив происходил совсем из другой среды. Его отец Томми был рыбаком на Аранских островах к западу от побережья Ирландии. Когда великий американский кинодокументалист Роберт Флаэрти в 1930-х годах снимал о тамошней жизни фильм под названием «Человек Аран», отец Стива стал одним из самых значительных персонажей. Затем Томми убедили переехать в Англию и попытать удачи в кино. Несмотря на то что начало войны и мобилизация положили конец его надеждам на сценическую славу, Томми все же удалось обустроиться в Лондоне. Как раз тогда и родился Стив.

С его опытом торгового агента и техникой, отточенной в команде Брайана Моррисона, Стив привнес в наш менеджмент определенную жесткость. Он буквально излучал уверенность в себе и неизменно носил темно-синий костюм, который придавал ему предельно серьезный вид. Этот стиль менеджмента Стив так и сохранил на всю жизнь, изменилось лишь количество костюмов. Позднее мы узнали, что, будучи продавцом корма для животных, он порой открывал банку, засовывал туда ложку и демонстративно ел свой корм. Подобная борьба за клиентов казалась нам восхитительной, но слегка чрезмерной. Позже Стив, надо думать, сожалел о своей откровенности насчет столь красочных подробностей своей предыдущей работы, ибо Роджер в те годы охотно вставлял в разговор шутки на эту тему.

Когда мы окончательно разобрались со всеми деталями, в начале апреля было сделано формальное объявление об уходе Сида и включении в состав группы Дэвида. Меня по-прежнему удивляет тот факт, что любой трепет, какой мы могли испытывать от потери своего главного творческого центра, начисто затмевало чувство колоссального облегчения.

К счастью, нам удалось избежать того, чтобы Сид действительно стал настоящим «лицом группы», несмотря на его сценическое присутствие и внешность. На наших рекламных снимках всегда изображалась вся группа, а не один Сид, что, должно быть, пошло нам на пользу. Сослужил хорошую службу и тот факт, что отсутствие в группе общепризнанного лидера обеспечивает более значительный вклад всех ее членов. Так или иначе, это был именно тот случай, когда в противоборстве солиста и группы победила группа.

Нас ждали очень сложные времена, поскольку у нас уже почти год не было ни одного сингла в чартах. Синглы, последовавшие за «Arnold Layne» и «See Emily Play», совершенно не оправдали ожиданий. По всем правилам следовало бы начать все заново, однако нам невесть каким образом удалось зацепиться за соответствующую ступеньку внутри музыкальной

индустрии. Мы тогда как раз входили в период своего развития, который я припоминаю как в особенности счастливый. Теперь мы могли вернуться к прежним целям и музыкальным идеям, а также слаженной совместной игре. У нас опять появилось чувство полноценности и завершенности нашей группы.

Вне всякого сомнения, самая тяжелая задача легла на Дэвида. Ему досталась незавидная доля изображать Сида. Он, безусловно, мог добавлять собственную импровизацию к любым «живым» представлениям, однако наши недавние записи содержали слишком много фрагментов в исполнении Сида, для замены которых могло потребоваться не меньше года. Помимо всего прочего от Дэвида требовалось имитировать пение Сида на всевозможных европейских телешоу. Вспоминая те ранние шоу, я понимаю, что делало эту ношу для Дэвида относительно терпимой. Хотя мы втроем действительно играли все эти вещи на записях, когда дело доходило до воспроизведения частей, Дэвид оказывался гораздо лучшим имитатором.

Дэвид влил в группу новые силы. Тогда как его манеру игры на гитаре мы уже знали, вокал у него оказался сильным и весьма характерным. Не меньше всех остальных Дэвида интересовали эксперименты с новыми звуками и эффектами, однако наряду с изобретательностью он также добавил группе более вдумчивый, структурированный подход, не жалея времени и терпения развивать каждую музыкальную идею до полного раскрытия ее потенциала. Дэвид хорошо смотрелся на сцене и сумел без потерь перескочить через те времена, когда химическая завивка считалась вершиной моды. Тем временем Рик поставлял в группу тексты и мелодии, а Роджер – энергию, дисциплину и музыкальную дальновидность. Поскольку барабанщики сами себе закон, я, к счастью, ничем особенным не обнаруживал своего присутствия.

Хотя поначалу Дэвид чувствовал себя неуютно в составе из пяти человек, никто из нас определенно не воспринимал его как новичка. К тому же люди, которые выдвигаются на роли ведущих гитаристов и певцов, редко бывают скромнягами, склонными к уединению. Норман Смит припоминает, что во время своей первой встречи с Дэвидом как частью «Pink Floyd» он подумал: «Этот парень как пить дать возьмет группу в свои руки». (Совершенно очевидно, что Норман тогда катастофически упустил из виду долговязого басиста, стоявшего позади.)

Если Дэвиду чего-то и недоставало, так это солидного наследства для уплаты наших долгов, которые тогда уже достигли существенной суммы в 17 000 фунтов стерлингов. Одним из побочных эффектов нашей сделки с

«Blackhill» для обретения прав на название «Pink Floyd» стало то, что нам пришлось взять на себя исключительную ответственность за прокат или приобретение фургона, световой аппаратуры и звуковой системы.

До подключения Дэвида Сид фактически являлся музыкальным руководителем группы, будучи автором подавляющего большинства ее песен. Норман Смит вспоминает, что, услышав новости о Сиде, он в высшей степени встревожился, поскольку не знал, пишет ли еще кто-то из нас песни. Однако Роджер и Рик тут же начали писать новый материал, причем Роджер (написавший «Take Up Thy Stethoscope And Walk» на альбоме «Piper») в особенности решительно взялся за дело. Однако процесс шел медленно, и в предсказуемом будущем мы были обречены играть на концертах примерно тот же репертуар, что и во времена Сида.

Постепенно образовывалась новая подборка первоначально импровизационных, а затем более структурированных фрагментов. Хорошим примером может служить «Careful With That Axe, Eugene». В первоначальной версии это был инструментал на обратной стороне сингла «Point Me At The Sky», придуманный и записанный за трехчасовую сессию в студии на Эбби-роуд, причем этот инструментал длился тогда две с половиной минуты. Со временем он разросся в длинную десятиминутную вещь с более сложной и динамичной формой. Да, эта сложность могла означать всего лишь «тихо, громко, тихо, опять громко», однако в то время, когда большинство групп располагало всего лишь двумя категориями звука (громко и жутко громко), такой материал мог считаться поистине новаторским.

Мы по-прежнему давали значительное количество концертов, однако имелась существенная разница между прошлогодними концертами и теми выступлениями, которые проходили теперь. Первоначальная андеграундная сцена распадалась, а танцами в «Top Rank» мы уже пресытились. Под руководством Тони Говарда мы неожиданно оказались в весьма цельной среде сети университетов. Новые университеты росли как грибы в крупных провинциальных городах, а студенческие профсоюзы быстро обнаружили, что концерты являются превосходным способом сбора денег и даже получения прибыли. Большинство из этих мест обладало достаточными для привлечения известных групп финансами, заинтересованной публикой, подходящими концертными точками, а зачастую и официальным секретарем с подспудным желанием утвердиться в качестве менеджера. В семидесятые годы многие из таких секретарей стали известными промоутерами. Классическим примером здесь является Харви Голдсмит, да и Ричард Брэнсон появился из той же среды.

Впрочем, мы не забросили и музыкальную сцену Лондона, хотя с тех пор, как Сид покинул группу, мы утратили определенную часть доверия к нам андеграунда. (На самом деле существует точка зрения, что уход Сида отметил конец «настоящей» группы «Pink Floyd». Эту точку зрения я очень даже могу понять, хотя, ясное дело, не могу с ней согласиться.) Все в любом случае менялось, пока новые клубы наживались на первоначальных идеалах «UFO».

К примеру, клуб «Мидл эрф», который зародился в 1967 году как отросток «UFO», являл собой скорее коммерческую музыкальную точку, нежели форум для различных опытов смешанной художественной среды. Он напоминал клуб «Марки», где выступали группы, которые в общем и целом можно было счесть андеграундными. Именно «в общем и целом», потому что большинство из них на самом деле представляло собой обычные группы ритм-энд-блюза, которые охотно поменяли свои костюмы от Сесила Джи и аккуратные стрижки на обтягивающие брюки и обязательные гривы с химзавивкой, а также взяли какое-нибудь подходящее название в духе «флауэр-пауэр», но по-прежнему выдавали старые добрые риффы Чака Берри.

Выступления в «Мидл эрф» позволяли нам худо-бедно поддерживать репутацию андеграундной группы – по крайней мере настолько, чтобы нас приглашали на вечеринки вроде той, которую Ванесса Редгрейв закатила в честь окончания съемок своего фильма «Айседора». Это определенно был допуск в мир тех людей, с которыми мы были счастливы познакомиться, однако в то время нечто подобное уже становилось редкостью. Никто из нашей группы, похоже, не сохранил никаких воспоминаний об этом богемном мире, зато у нас осталось несколько элегантных подушечек в качестве сувениров.

Постепенно мы обретали все больший профессионализм, и теперь у нас даже была нормальная бригада. Питер Уоттс стал нашим первым по-настоящему опытным дорожным менеджером. К нам он присоединился по рекомендации Тони Говарда после работы с «The Pretty Things». Любые разногласия внутри этой группы разрешались следующим образом: машина останавливалась у обочины, дверцы раскрывались, пассажиры вытряхивались наружу и следовала драка, после чего поездка продолжалась. Питер утверждал, что с удовольствием заботится о нашей аппаратуре, но, поскольку воспоминания о «The Pretty Things» были еще слишком свежи, с самой группой он предпочитал не общаться.

Позднее Питер пересмотрел свое решение. Это оказалось очень кстати, поскольку у нас было только одно транспортное средство. Начав с

четырехканального пульта «WEM» на краю сцены, Питер обеспечил настоящий взрыв технологии гастрольных поездок. Через три года мы уже использовали многоканальные микшерские пульты, расположенные в центре зрительного зала и требующие многослойных кабелей, коммутаторов, а также изобилия микрофонов на сцене. Включая ответственность за работу со звуком, транспортировку всей аппаратуры туда и обратно, починку ее в экстремальных условиях и постоянные разъезды, работа дорожного менеджера требовала сочетания навыков инженера-электрика, тяжелоатлета и водителя-дальнобойщика.

Временами даже этих навыков не хватало. Во время одной из поездок в Данун к западу от Глазго, что в Шотландии, Питер выехал раньше нас. Он отвез на место все оборудование, однако из-за задержки с перелетом группе пришлось нанять рыболовное судно и перебраться через озеро в кромешной тьме во время шторма в восемь баллов. Буквально приземлившись на берегу, мы неуверенно заковыляли к отелю, который нетерпеливая публика уже собиралась атаковать. Таким образом, наша аппаратура прибыла отдельно от нас. Под конец выступления благодарный промоутер объявил, что, поскольку мы прибыли поздно, он, к великому сожалению, не сможет нам заплатить. После краткого спора, в течение которого выяснилось, что промоутер, учитывая его солидную фигуру и команду еще более крупных друзей-горцев, находится в своем праве, а также что никаких рейсов на следующий день не ожидается, мы забрались в фургон и пустились в бесконечное путешествие на юг.

Вернее, оно могло бы стать бесконечным, если бы вконец изнуренный к тому времени Питер заприметил указатель «Дорожные работы» раньше, чем мы на полном ходу в него врезались. Фургон получил серьезные повреждения, на быстрый ремонт надежды не было, и мы провели остаток ночи в полицейских камерах местной деревни, которые были любезно нам предоставлены до тех пор, пока мы ранним утром не сядем на паром. Наши спутники на пароме, закаленная компания местных фермеров, подивились нашим экзотическим сапогам из змеиной кожи, афганским полушубкам и бусам: мы гораздо больше аборигенов выглядели странствующими козопасами. В конечном итоге нам удалось добраться до аэропорта Глазго, а затем и до сравнительно безопасного Лондона.

Все это пока были не настоящие гастроли, а просто отдельные выступления. Не делалось никакой попытки организовать рациональные и логически разумные циклы поездок. Мы просто хватались за любую доступную работу. И если это означало, что за выступлением близ Лондона следовал одиночный концерт в другом конце Британии, а на следующий

вечер появление, скажем, в Гулле, то так оно все и получалось.

Питеру Уоттсу явно был необходим помощник. Им стал Алан Стайлз, бывший армейский инструктор по физподготовке с очень длинными волосами и с весьма вычурным гардеробом, в котором выделялись предельно обтягивающие брюки: когда Алан появлялся на сцене перед концертом, чтобы проверить микрофоны, мы после него смотрелись довольно бледно. Алан тоже был уроженцем Кембриджа, где приобрел печальную известность как сборщик арендной платы, а также как неподражаемый саксофонист (в дороге он вечно таскал с собой флейту). Особо склонен к насилию Алан не был, однако на вопросы типа «А это мальчик или девочка?» реагировал соответственно. Но самый характерный инцидент случился в тот раз, когда Алан попытался протолкнуться мимо каких-то паршивцев на лестнице, подпиравших тяжелые колонки. После краткой и непринужденной болтовни Алан вздохнул и решительно раскидал своих противников по сторонам, аккуратно обходя при этом колонки.

И Питер, и Алан сопровождали нас во время растущего числа поездок на континент – теперь мы определенно платили наши долги, – где народ оказался на удивление восприимчив к нашей музыке. Возможно, так получилось благодаря тому, что там мы не испортили нашей репутации теми безумными выступлениями, когда Сид совершенно улетал в озоновый слой. Впрочем, какой бы ни была причина, эти поездки имели один важный побочный эффект: они предоставили нам пространство вне Британии, где мы могли развиваться как группа, что в высшей степени нам помогало. Европа не была особенно обширно представлена в наших графиках 1967 года, зато в 1968 году мы провели немалое время во Франции, Нидерландах и Бельгии, и это было замечательное время.

Голландские и бельгийские концертные точки были в то время нашими регулярными местами назначения. С Францией дело обстояло не совсем так, хотя впоследствии она стала одним из наших крупнейших рынков. Там имелась уйма городов, географически близких друг к другу, что делало концерты в четырех городах в течение четырех дней куда более простой задачей. И там уже существовала рок-культура, с большей готовностью нас принимавшая. Для пары широко известных голландских клубов – «Парадизо» и «Фантазия» в Амстердаме – моделью послужил «Филлмор». Они представляли собой причудливо оформленные маленькие театрики, полностью посвященные музыке, что в ту пору было для Европы достаточно редким явлением. Всюду там плавал аромат масла пачулей и цыплят по-индонезийски.

Выступления дальше к югу Европы представляли собой определенную проблему. Один майский фестиваль в «Палаццо делло спорт» в Риме стал серьезной проверкой готовности к работе в Италии. В аэропорту Леонардо да Винчи таможенники конфисковали топор, принадлежавший группе «The Move», которая также числилась в списке; это был существенно важный сценический реквизит, который ребята из «The Move» использовали, чтобы порубить на куски телевизор. Служащие таможни сообразили идентифицировать топор как холодное оружие – зато, пожалуй, лишь языковой барьер помешал им предотвратить опасность, которую таили в себе ящики с надписью «Взрывчатые вещества: фейерверки». Шоу стремительно перешло от искусства к насилию. Когда пиротехника была выпущена на волю, полиция откликнулась единственным доступным средством – слезоточивым газом. Хотя раньше силы охраны правопорядка частенько защищали нас, сражаясь за пределами концертной площадки с людьми, которые по причинам политическим или финансовым заявлялись туда исключительно ради потасовки, теперь полиция выступила против нас. Мы усвоили урок: до нынешнего дня подготовка к итальянской части наших туров включает обеспечение ведер с водой для промывки глаз, которые ставятся сбоку от сцены на тот случай, если слезоточивый газ все-таки туда занесет.

Выступление в бельгийском Левене стало одним из тех редких (к счастью) случаев, когда мы вынуждены были убраться со сцены. Концерт проходил в университете, где две враждебные фракции молодых ученых – фламандская и валлонская – предпочитали физически выражать свою неприязнь друг к другу. Фламандцы, судя по всему, зафрахтовали группу на вечер, тогда как валлонцы накупили пива и пожелали петь народные застольные песни. Примерно через десять минут после начала выступления я заприметил то, что поначалу принял за древнюю студенческую традицию: фонтан из стекла. Лишь несколько секунд спустя до меня дошло, что дело обстоит совсем иначе. Просто студенты швырялись друг в друга стаканами, и мы выглядели как следующая, вполне логичная мишень. С неприличной и малодушной поспешностью мы закончили и ретировались со сцены, спасаясь в ожидавшем нас «транзите». Нашей аппаратуре был причинен всего лишь поверхностный ущерб, а мы сами отделались несколькими боевыми шрамами. Впрочем, нас сильно подбадривало сознание того, что нам заплатили авансом. На тот момент это был наш самый высокий гонорар за минуту выступления.

Нашим промоутером в Нидерландах был Сирил ван ден Хемел. Его туры проходили с участием минимума обслуживающей бригады и порой

включали по три выступления в день. «Деньги мы получили, теперь сваливаем», – такую фразу Сирил обычно шипел нам с края сцены, после чего мы в темпе заканчивали очередную песню, желали зрителям доброй ночи и гнали на следующее шоу. В один из официальных нерабочих дней мы сказали организаторам, что берем себе два выходных, а на самом деле на два дня расширили тур и разделили между собой дополнительную наличность. Это было особенно удачно, поскольку наши личные капиталы в то время представлялись эфемерными. Наличность также могла компенсировать недостаток комфорта во время тура. Немного жареного картофеля из придорожного кафе и утлая койка на пароме из Дюнкерка – таким обычно бывал вкус континентальной ночной жизни.

В целом наши заморские выступления проходили довольно гладко. Группа и дорожная команда отлично ладили, мы не пропускали выступлений, а наше оборудование по-прежнему оставалось относительно управляемым и легко транспортируемым: штабель динамиков 4x4 для Дэвида, Роджера и Рика с четырехканальным пультом, обслуживающим колонки, сбоку от сцены, но никаких микрофонов для барабанной установки. У Рика к тому времени уже был орган «Hammond», и мы могли таскать с собой гонг, чтобы Роджер в него колотил, однако сверх этого у нас мало что имелось. «Азимут-координатор» оставался дома.

Наше световое шоу по-прежнему основывалось на проекции слайдов, поддерживаемой рядом смонтированных прожекторов и крутящимися Далеками. Под их лучами мы жутко потели, однако сценическое представление приобретало значительность. Особо эксцентричным поведением на сцене мы не отличались. После кратких экспериментов с шквалом энергии в манере Кита Муна я остановился на менее вычурном стиле. Рик никогда не увлекался школой исполнительского искусства Литтл Ричарда, предпочитая играть руками, а не ногами. Дэвид по преимуществу сосредоточивался на том, что он играл.

Однако Роджер склонен был время от времени бродить по сцене и то и дело с подлинным смаком набрасываться на гонг. Я как сейчас вижу: он отклоняется назад – зубы оскалены, голова запрокинута, бас-гитара торчит вертикально – и извлекает из гонга необычно длинный нисходящий звук. Часто казалось, что Роджер вот-вот сломает себе шею. Они с Риком курили на сцене, но сигареты Рика лишь прожигали дырки на боках его «Farfisa», тогда как тлеющий кончик сигареты Роджера, всунутой под струны, служил полезным ориентиром на местности, когда гасили свет в зале.

Если мы были не в дороге, то работали в студии над новым альбомом, опять сверяя сессии звукозаписи с нашим гастрольным графиком. «EMI»,

очевидно, несколько растерялась, когда мы объявили, что Сид покидает группу: мы не хотели расстраивать тамошнее начальство, сообщая ему эту новость с недолжной поспешностью. Возможно, в «EMI» считали, что, раз Сид связан контрактом, у них все схвачено. К чести должностных лиц фирмы, у них хватило такта не вмешиваться… и, по сути лишь формально, целых четыре года спустя, написать письмо, подтверждающее уход Сида.

Следующий после «Piper» альбом под названием «A Saucerful Of Secrets» записывался на Эбби-роуд и включал все наши достижения за тот период. Альбом содержит последний, угасающий огонек вклада Сида: даже текст песни «Jugband Blues» сейчас кажется реквиемом («Я предельно обязан вам за доказательство того, что меня здесь нет»). Для этой композиции – которую мы сделали в декабре предыдущего года – Сид предложил взять запись духового оркестра. Норман спросил, нет ли у него каких-то идей насчет конкретных фигур или контрмелодий. «Сид просто сказал: „Нет, давайте пригласим Армию Спасения". Я собрал дюжину представителей Армии Спасения и, понятное дело, ничего им не написал. Мы все собрались в студии – исключая Сида. Я поговорил с музыкантами и, в частности, сказал им: „Послушайте, ребята, у Сида Барретта есть определенный талант – тут и сомневаться нечего, – но выглядит он странновато, так что не удивляйтесь, когда он прибудет". Мы прождали примерно с час, и наконец Сид появился. Я спросил у него, что должны делать музыканты, а Сид сказал: „Пусть делают что хотят. Все что угодно". Тогда я заметил, что так ничего не выйдет, потому что никто не будет знать, что делают остальные, однако в итоге так все и получилось».

В резерве у нас имелось еще несколько песен Сида, включая «Old Woman With A Casket» и «Vegetable Man». Поначалу они предназначались для потенциальных синглов, но так и не были доведены до ума. В черновом сведении обеих этих песен звучит мой вокал, что, на мой взгляд, делает их своего рода раритетом. Ни один из треков официально так и не был выпущен, однако оба все же нашли свой путь на рынок благодаря любезности Питера Дженнера.

Питер припоминает, что Сид написал песню «Vegetable Man» за считаные минуты у себя дома: «В то время это было его самоописанием. „Я человек-овощ". Текст просто страшно читать. Я выпустил эти песни. Для тех, кто хочет понять Сида, это очень важные, фантастические песни, хотя и до жути печальные. Люди должны были их услышать».

Мы вернулись на Эбби-роуд, чтобы работать над новым альбомом, как только Дэвид оказался на борту. Вклад Рика составили песни «Remember A Day» и «See-Saw». В «Remember A Day» содержалась барабанная партия,

отличная от нашего обычного энергичного стиля, и я в конечном итоге перепоручил эту партию Норману. Не то чтобы я сдал свой пост у барабанной установки (я бы никогда на это не пошел), но в данном конкретном случае я бился бы впустую для обеспечения нужного звучания. При внимательном прослушивании кажется, что это трек Нормана Смита, нежели чей-то еще. Не считая довольно нехарактерной для «Pink Floyd» аранжировки, среди вокального сопровождения ясно различим и голос Нормана.

Роджер обеспечил три песни: «Corporal Clegg», «Let There Be More Light» и «Set The Controls For The Heart Of The Sun». За несколько месяцев Роджер сумел вырасти от неуверенной композиции «Take Up Thy Stethoscope And Walk» до куда более внятного лирического стиля. В «Light» и «Clegg» был внесен немалый продюсерский вклад Нормана – а позднее и кое-какой вербальный. В самом конце «Corporal Clegg» Норман в порядке шутки бормочет: «Иди постригись». В плане текста последняя песня может рассматриваться как лирическая предвестница «The Gunner's Dream». «Let There Be More Light» была порождена ссылками на Пипа Картера, одного из старых персонажей кембриджской мафии, ныне покойного. Выходец из болотистой местности Кембриджшира, с капелькой цыганской крови, Пип в разные времена работал на нас в качестве одного из самых феерически-беспомощных «роуди» в мире (между прочим, за этот титул ведется серьезная борьба). Он также обладал совершенно несносной привычкой снимать ботинки внутри фургона.

«Set The Controls», возможно, является самой интересной песней в плане того, чем мы в то время занимались, поскольку она задумывалась так, чтобы вместить в себя все наши последние достижения. Эта песня – с классным броским риффом – должна была находиться в пределах вокального диапазона Роджера. По тексту она вполне соответствует шестидесятым годам (хотя основана, по словам Роджера, на поэзии позднего периода династии Тан), а ритмически «Set The Controls» давала мне шанс скопировать одну из моих любимых вещей под названием «Blue Sands», трек джазового барабанщика Чико Хэмилтона к фильму «Джаз в летний день». «Set The Controls» стала нашим постоянным номером. Ее всегда было интересно играть «вживую» – и мы играли ее много месяцев, позволяя ей эволюционировать и совершенствоваться, – зато в студии мы смогли усилить ее эффектом эха и ревербератором, добавляя к вокалу шепот.

Титульный трек, «A Saucerful Of Secrets», на мой взгляд, является одной из самых связных и гармоничных вещей, какие мы когда-либо

производили. Вместо стандартной структуры песни, состоящей из куплетов, припевов, «средней восьмерки» и «мостика», а также по контрасту с более импровизационными фрагментами, она была тщательным образом продумана. Мы с Роджером заблаговременно ее разметили, следуя классической музыкальной традиции трех частей. Для нас это было не то чтобы уникальным, однако достаточно необычным. Не зная нотной грамоты, мы распланировали всю эту вещь на листе бумаги, изобретая свои собственные иероглифы.

Нашей стартовой точкой стал звук, который Роджер обнаружил, поднеся микрофон близко к краю тарелки и ловя все те тона, которые в нормальных условия теряются, когда по тарелке бьют в полную силу. Это дало нам первый участок работы, а когда четыре отдельные личности стали свободно вносить свой вклад, вещь принялась развиваться чертовски быстро. Средний фрагмент – или «Крысы в рояле», как мы его порой более фамильярно называли, – стал развитием тех звуков, которые мы использовали в импровизированных последовательностях на протяжении более ранних шоу, вероятно взятых из какой-то вещи Джона Кейджа, тогда как ритм обеспечивался двойным треком записанных на петлю барабанов.

Финальная часть являлась тщательно выстроенным гимном, который на выступлениях давал нам возможность использовать более крупные органы, имевшиеся в концертных точках. Кульминацией стало использование органа в Альберт-холле, инструмента такой мощи, что, по слухам, некоторые его регистры никогда не задействовались, ибо они могли повредить фундамент всего здания или вызвать приступ массовой тошноты у зрителей.

Мы также использовали причудливые петли струнных звуков меллотрона, против которого выступал профсоюз музыкантов, поскольку там считали, что этот инструмент отнимает работу у живых исполнителей на струнных. Теперь меллотрон кажется таким изящным и старомодным, что его, пожалуй, следовало бы поместить в музей заодно с серпентом и английским рожком, однако звук его так оригинален, что и сейчас, цифровым образом воссозданный в звукоснимателях, даже при всем своем несовершенстве, он сохраняет часть прежнего очарования.

Я помню, что общая атмосфера, царившая в студии во время записи «A Saucerful Of Secrets», отличалась особым старанием и конструктивностью. В то время все мы хотели внести свой вклад, так что при создании перкуссионного звука оказывалось, что Роджер держит тарелку, Дэвид подносит поближе микрофон, Рик подстраивает высоту, а я наношу решающий удар.

Мы понемногу учились технологии вкупе с освоением кое-какой студийной техники, и работа постепенно двигалась к концу, пусть даже результат не вполне отвечал вкусам Нормана. Возможно, после ухода Сида Норман рассчитывал, что мы вернемся к более консервативному производству песен. В историю определенно должна войти та ремарка, которую во время записи «Saucer» кто-то от него услышал. Норман сказал, что теперь, когда парни убрали лишний элемент из своей системы, им пора успокоиться и заняться настоящим делом.

В конечном итоге мы расстались с Норманом, хотя он сохранил за собой титул исполнительного продюсера на двух наших следующих альбомах. В начале семидесятых Норман записал две собственные хитовые пластинки под именем «Урагана» Смита («Don't Let It Die» и «Oh Babe, What Would You Say?»), а также, в июле 1969 года, к собственному восторгу и удовольствию публики, оказался в буквальном смысле вывезен на сцену на мобильном подиуме, чтобы дирижировать оркестром для «A Saucerful Of Secrets», когда мы представляли эту композицию «живьем» в Ройял-Альберт-холле.

Заметным вкладом Стива О'Рурка в сессии звукозаписи для «Saucer» стало празднование в Студии-3 его свадьбы, состоявшейся 1 апреля 1968 года. Стив прибыл туда со своей молодой женой Линдой, после чего несколько их усталых, но по-прежнему веселых гостей решили обследовать студийный комплекс и приложить руку кое к каким необычным и интригующим музыкальным инструментам, на которые они там натыкались. Роджер утверждает, что позднее он обнаружил молодую жену Стива спящей на крышке рояля. Вскоре после этого события сэр Джозеф Локвуд издал указ, запрещающий употребления алкоголя в студиях.

Дизайн конверта альбома «Saucer» ознаменовал присоединение к нам Сторма Торгерсона и Обри Пауэлла (известного как По задолго до того, как были придуманы «Телепузики») уже как сотрудников, а не простых наблюдателей. Конверт содержит все политически корректные ингредиенты того периода и представляет собой свидетельство не только того потока идей, что проистекал из их компании «Hipgnosis» (и по-прежнему, спустя тридцать лет, проистекает от Сторма к нашей вящей радости), но также возможностей Королевского художественного колледжа, где они оба учились на кинофакультете. Очень многие из их друзей также являлись бывшими или текущими его студентами, и Сторм с По полагались на КХК в плане технической поддержки, поскольку никакого бюджета на профессиональные мастерские у них не имелось.

В день выпуска альбома – 29 июня 1968 года – мы играли на первом

бесплатном концерте в Гайд-парке вместе с Роем Харпером и «Jethro Tull». Вышло просто сказочное событие: погода была превосходной, атмосфера приятной и расслабленной. Весьма примечательно, что никому не пришло в голову обустроить зону VIP, но все радостно слились в едином порыве. Плюс к тому демократичная атмосфера позволила нам возобновить знакомство с нашей первоначальной фанатской базой, пусть даже при обильном скоплении публики, а также при участии «Blackhill», который за все это событие отвечал. Это выступление стало нашей первой возможностью снова поработать с Питером и Эндрю после расставания. Отрадно, что никакого тяжелого осадка не было и в помине. Питер Дженнер говорит: «Концерт в Гайд-парке стал колоссальным удовольствием. Тот факт, что "Pink Floyd" там играли, доказывает: никакой затаенной враждебности между нами не было. Обе стороны вели себя вполне по-джентльменски. Царило взаимное уважение».

Думаю, у всех зрителей остались радостные воспоминания о том концерте, в особенности у тех, кому хватило ума взять напрокат лодки на озере Серпантин. Да, шоу им толком понаблюдать не удалось, однако, поскольку концерт проходил днем, любые световые эффекты все равно отсутствовали. Впрочем, другие зрители и слушатели оказались менее чувствительны к общему расслабленному настроению, поскольку журнал «Мелоди мейкер», согласно отчету, получил немало звонков от встревоженных фанатов, которые желали в точности знать, сколько им будет стоить попадание на бесплатный концерт.

Вскоре мы снова отправились в Штаты – через десять месяцев после нашей первой катастрофической вылазки за океан. Перед отъездом Брайан навестил нас и объяснил, что в порядке формальности ему необходимо подписать другое соглашение с агентством, чтобы наметить маршрут для нашего тура. Роджер почуял неладное и подписал контракт только при том условии, что он станет шестинедельным. Его подозрения полностью оправдались. Два дня спустя мы через прессу узнали о том, что агентская и менеджерская стороны бизнеса Брайана оказались проданы «NEMS Enterprises», старой музыкальной компании Брайана Эпстайна, которой ныне владел и управлял Вик Льюис.

Вик вел музыкальный бизнес по старинке (чему вполне соответствовали его усики в ниточку и набриолиненные волосы). Нас препроводили для встречи с этим великим человеком в его грандиозную контору, расположенную в фешенебельном районе Мейфэр. В полном ужасе мы слушали гордый рассказ Вика об альбоме, который он лично составил из песен «The Beatles», аранжированных на его вкус с

использованием странных инструментов. Далее он предположил, что «Pink Floyd» подвергнется схожей обработке. Что это было – угроза, обещание или шутка? Не в силах это понять, мы лишь нервно переглядывались.

Хотя мы подписали контракт с агентством, Брайан проигнорировал аспект менеджмента и не позаботился о том, чтобы мы подписали соответствующее соглашение. Это дало нам достаточную опору для извлечения из «NEMS» некоторого объема наличных (великого утешителя артистов, как я давно уже убедился). Мы также потребовали, чтобы Стиву О'Рурку, который тоже переходил к «NEMS», была дана вольная, чтобы стать нашим персональным менеджером.

Теперь Брайан настаивает, что главной причиной продажи агентства компании «NEMS» стало предписание врачей изменить стиль жизни и снизить рабочую нагрузку, ибо он страдал от язвы. Однако, к его чести, Брайан все-таки сумел осознать важность нашего второго американского турне и затратил немало энергии на его осуществление.

Для нас было фантастически важно достичь успеха в США – как в плане продажи пластинок на столь колоссальном рынке, так и в плане концертных выступлений. Однако забастовка американских диспетчеров воздушного транспорта вынудила нас на сравнительно ограниченный тур, который стал крупномасштабной драмой. Поскольку рабочие визы опять оказались задержаны, нам пришлось прибыть в Штаты в качестве туристов, затем совершить быстрое путешествие в Канаду (был необходим круговой маршрут, ибо мы не могли позволить себе остаться там на ночь), после чего получить все нужные документы посреди нашего выступления в клубе «Сцена» Стива Пола в Нью-Йорке. Этот полуподвальный клуб на углу 47-й и 6-й улиц представлял собой известную нью-йоркскую концертную точку и, несмотря на свои крошечные размеры, стал для нас идеальной стартовой площадкой. В качестве дополнительной приманки была подключена группа «Fleetwood Mac», которая несколько вечеров выступала перед нами как разогревающая, хотя я почему-то совершенно не помню, как нам удавалось менять аппаратуру между выступлениями. Бесплатный бар для музыкантов компенсировал низкую оплату. С нью-йоркскими температурами летних ночей и низкими потолками атмосфера в клубе царила весьма напряженная. Несомый волной креативности, а также, надо полагать, наличием бесплатного бара, Роджер заработал себе несколько скверных порезов на ладонях, пока швырял стаканы в гонг во время исполнения нами песни «Set The Controls». После его стычки с бас-гитарой «Vox» в клубе «Чита» во время нашего первого тура кровопускание в Америке, похоже, вошло у него в привычку.

Публика в клубе «Сцена» ничуть не походила на отрешенную толпу в «UFO», а являла собой куда более бодрую и веселую нью-йоркскую аудиторию. Среди толпы попадались другие музыканты и исполнители из местных бродвейских шоу. Помню, как я ковылял обратно в отель в сопровождении одной из девушек, которая тогда появлялась в постановке «Hair», недавно открывшейся на Бродвее. Чудовищно гордый своей победой, я лишь много лет спустя узнал о том, что репутация этой девушки как певицы порядком затмевалась ее статусом поклонницы знаменитостей…

Во время нашего пребывания в Нью-Йорке мы какое-то время оставались в отеле «Челси». Для столь легендарного отеля он на самом деле выглядел довольно ветхим. Знаменитый как упоминанием в песнях Боба Дилана и Леонарда Коэна, так и своей рок-н-ролльной и богемной клиентурой, отель «Челси» отличался солидной компанией постоянных жителей, разумным кредитом, который позволял артистам пользоваться определенными преимуществами в плане оплаты, а также зверинцем на верхнем этаже, где содержалась коллекция диких животных. Мы сняли два номера для группы, дорожной бригады, а также любых визитеров или друзей, которые могли к нам заглянуть. Подобного убожества мы не видывали со времен нашего проживания в квартире в Стэнхоуп-Гарденз. В это путешествие Роджер взял всего лишь один чемодан. Грязное белье складывалось в нижнюю секцию этого чемодана, а затем возвращалось в верхнюю, когда та опустошалась. Подобная система оказалась весьма гигиеничной, поскольку во время нашего вылета в Америку в этом чемодане разбилась бутылка шотландского виски.

Клубы вроде «Сцены» формировали солидную опору нашего тура, однако все остальное по-прежнему осуществлялось за счет малых средств. В частности, мы на какое-то время застряли в отеле «Камлин» в Сиэтле, где нам подавали еду в номер, пока из нашего американского агентства не прибыло немного наличности. Только тогда мы смогли расплатиться и наконец выехать из отеля.

Этот наш первый крупный тур оказался порядком оживлен временем, проведенным совместно с двумя другими британскими группами, которым оказалось с нами по дороге, – «Soft Machine» и «The Who». С «Soft Machine» мы всегда чувствовали значительное сродство. Поначалу они, правда, испытывали определенные проблемы с достижением популярности среди публики из-за их более эзотерической, вдохновленной джазом музыки. «The Who» воплощала в себе большинство тех качеств, к обретению которых мы стремились как профессиональная группа. Они

возглавляли чарты, выступали в сидячих концертных залах на 5000 мест и демонстрировали убедительно профессиональное отношение к делу. Мы играли вместе с ними на шоу под названием «Британское вторжение» в Филадельфии (в список также входили «The Troggs» и «Herman's Hermits»), и нам чертовски повезло, что как раз во время нашего выступления разразился внезапный ливень. Это означало, что «The Who» не могли выйти следующими и затмить нашу программу. Мы набрали очки за счет того, что вообще там выступили, возглавили список ввиду отсутствия других претендентов, после чего убрались восвояси, пока Кит Мун и другие участники тура трепались в радиоэфире.

То было время, когда коротковолновое радио в Штатах представляло собой действительно очень свободную форму, однако ночные эфиры были еще свободней обычного. В наших кровеносных системах по-прежнему тек сплошной адреналин, а диджей и большинство его гостей были химическим образом расслаблены. Рик, в нормальных условиях человек не особенно дикий, поднял граммофонную иголку, когда прямо в эфире проигрывалась одна из пластинок, заявил, что ему не нравится эта песня, и потребовал чего-нибудь другого. Кит Мун на протяжении всей трансляции устраивал настоящий шквал различных комментариев, желая еще больше оживить эфир. И теперь, свыше двадцати пяти лет спустя, когда мы бываем в Филадельфии, люди по-прежнему вспоминают то ночное радиошоу на приглушенных тонах.

Позднее той же ночью в ближайшем баре Пит Таунсенд произвел на меня неизгладимое впечатление уверенностью, с которой он разобрался с одним пьяным. Нетвердой походкой тот приблизился к нам, желая высказать свои комментарии по поводу громкой музыки и манерной одежды. Как только он стал проявлять агрессивность, Пит, вместо того чтобы продолжать дискуссию, спокойно попросил бармена вышвырнуть незваного собеседника вон. Таким образом, заметил Пит, он доказал два важных постулата. Во-первых, власть денег (мы тратили больше и, следовательно, командовали баром), а во-вторых, тот факт, что пьяные, особенно в Штатах, какое-то краткое время наслаждаются дискуссией, но как только начинают проигрывать спор, склонны проявлять физическое насилие или доставать пистолет – еще одно полезное замечание для свода гастрольных правил.

Как и во время нашего первого тура по Штатам, у нас не было с собой почти никакой аппаратуры, и мы опять оказались жертвами пустых обещаний агентов и компаний грамзаписи. Спас нас не кто иной, как Джими Хендрикс. Услышав о наших проблемах (его менеджер также

занимался «Soft Machine»), он послал нас в «Electric Lady», его студию звукозаписи и одновременно склад на Западной 8-й улице, предложив взять все необходимое. Поистине, существуют настоящие герои рок-н-ролла.

Наш контакт с местной компанией грамзаписи был непостоянным, а временами становился вообще невозможным. Стив О'Рурк, отчаянно желая встретиться с каким-то важным специалистом по маркетингу, который не отвечал ни на какие телефонные звонки, отследил предпочитаемую этим индивидом кабинку для чистки ботинок и терпеливо сидел там (ботинки его тем временем оказались так ослепительно начищены, что ими восхитился бы любой полковой старшина), пока неуловимый джентльмен наконец туда не заявился.

Примерно в это же самое время британское Управление таможенных пошлин и акцизных сборов выразило свой протест в отношении групп, которые после туров по Америке возвращались домой с очень дешевыми музыкальными инструментами. В особенности их заботили барабанные установки и классические электрогитары, которые можно было купить у Манни в Нью-Йорке менее чем за половину британской цены или совсем задешево подобрать в скупках. В конечном итоге был проведен колоссальный рейд, в течение которого чиновники, как я понимаю, нанесли визит каждой работающей группе. Результатом стали не столько наказания, сколько некоторые штрафы и общие нагоняи, однако еще многие месяцы спустя какой-нибудь мистер Чинуша из Управления мог позвонить какому-либо гитаристу и сказать, что он видел его в «Top Of The Pops», так что не может ли уважаемый музыкант объяснить, где он надыбал себе такую милую и яркую гитару «Gibson Les Paul» выпуска 1953 года.

По возвращении в Британию мы опять окунулись в рутину гастролей, вовсю работая в университетской сети и в Европе. Сюда вошел и оупен-эйр в Германии, на котором какие-то студенты, вдохновленные парижскими волнениями и радикальной активностью по всей Европе и США, решили, что вход должен стать свободным для всех и что будет весьма уместным сделать это событие совершенно открытым (в плане ворот). По калифорнийской этике серфинга к крышам своих туристских фургонов марки «фольксваген» они привязали свой рабочий инструмент – трамбовку.

Как раз перед Рождеством 1968 года мы сделали последний заход на рынок синглов: «Point Me At The Sky» стал нашей третьей попыткой со времен «Emily» и, соответственно, третьим провалом. Все было предельно ясно, и мы решили отныне обливать презрением публику, покупающую синглы, и на последующие одиннадцать лет избрали судьбу исключительно альбомной группы.

Нашим следующим альбомом стал саундтрек к фильму «More» («Еще»), режиссером которого был Барбет Шредер. Мы уже появлялись в документальном фильме Питера Уайтхеда 1967 года «Сегодня! Давайте все займемся любовью в Лондоне», а в 1968 году сделали саундтрек для фильма Питера Сайкса «Комитет» с Полом Джонсом в главной роли, хотя тогда нашим вкладом стала скорее подборка звуковых эффектов, нежели музыки.

«More», однако, обещал стать более серьезным проектом. Барбет, протеже Жан-Люка Годара, обратился к нам уже с фактически законченным и смонтированным фильмом. Несмотря на эти ограничения и чертовски отчаянный крайний срок, с Барбетом было достаточно легко сотрудничать – за восемь дней работы в районе Рождества нам заплатили по 600 фунтов каждому, что в 1968 году составляло значительную сумму. Кроме того, на нас оказывалось совсем небольшое давление. Режиссер не требовал песен, которые непременно должны были бы завоевать «Оскар», или саундтрека в голливудском стиле. По сути, комплектуя эпизоды с различными настроениями, Роджер сделал целый ряд песен, которые вскоре стали неотъемлемой частью наших «живых» шоу.

Множество настроений в фильме – неспешной, достаточно откровенной и моралистичной сказке о немецком студенте, который отправляется на Ибицу и оказывается в фатальной зависимости от тяжелых наркотиков, – идеально подходило к различным громыханиям, пискам и звуковым коллажам, которые мы ночь за ночью скрупулезно производили. Бюджет не предусматривал студию перезаписи со счетчиком кадров, а посему мы сидели в просмотровом зале, делали аккуратный хронометраж эпизодов (просто поразительно, каким точным может быть простой секундомер), а затем отправлялись в «Пай студиос» в Марбл-Арк, где работали с тамошним опытным звукооператором Брайаном Хамфрисом.

Крупный тур по Британии весной 1969 года закончился в июле концертом в Ройял-фестивал-холле, событием, которое мы назвали «More Furious Madness From The Massed Gadgets of Auximenes». Это было еще одно эпохальное шоу – одно из моих самых любимых того же плана, что и «Games For May». Для Дэвида, впрочем, оно вряд ли входит в число любимых, ибо из-за плохого заземления его так долбануло током, что он отлетел в другой конец сцены. Все оставшуюся часть шоу Дэвида слегка потряхивало. Мы решили усилить это событие кое-каким актом перформанса в исполнении нашего старого друга из школы искусств Хорнси и бывшего обитателя Стэнхоуп-Гарденз по имени Питер Докли. Он создал чудовищный костюм, включавший противогаз и колоссальные

гениталии, снабженные резервуаром, чтобы Питер мог «мочиться» на передние ряды публики. Все это оказалось весьма эффективным, ибо во время исполнения «The Labyrinth», мрачного, довольно зловещего музыкального фрагмента, Питер крался вдоль рядов публики, пока мы прогоняли через квадрофоническую систему звуки капающей жидкости. Затем одна несчастная девушка, вероятно пребывавшая под кайфом, внезапно повернула голову и обнаружила, что чудовищная тварь, которую изображал Питер, сидит рядом с ней. Девушка дико заверещала и рванула прочь из зрительного зала. Слава богу, ни от нее, ни от ее адвоката не поступило никаких заявлений.

Часть шоу также включала в себя фрагмент под названием «Work», где использовались различные перкуссионные шумы, сопровождающие сколачивание стола. Мы произвели этот предмет мебели прямо на сцене, используя доски, пилу, молоток и гвозди. Этот сложный процесс равномерно переходил в следующий эпизод под звук свистящего чайника на переносной плитке (дым на сцене был строго запрещен, зато плитка идеально его заменяла). Большая часть всего этого действа была позднее воспроизведена в студии либо на записи «Alan's Psychedelic Breakfast», либо на недописанном альбоме под названием «Household Objects». Пока мы развлекались с чаем, возник план связать все это с радиошоу Джона Пила, однако я не могу вспомнить, насколько успешно он был осуществлен. Идея позднее всплыла на альбоме «Wish You Were Here», где звук радио, передающего какую-то песню, постепенно пропадает, вливаясь в запись музыки. Пожалуй, это подчеркивает тот факт, что упорство всегда было ценным качеством группы – если нам нравилась какая-то идея, мы редко ее бросали, да и то лишь когда она объявлялась клинически мертвой.

Летом мы работали над «Ummagumma», нашим двойным альбомом. Первые две его стороны запечатлели «живое» звучание нашего тогдашнего репертуара – «Astronomy», «Careful With That Axe», «Set The Controls» и «Saucer». Запись была сделана в июне, в бирмингемском «Мазере» (мидлендской версии «Мидл эрф», клуба, который мы очень любили) и в Манчестерском институте торговли. На наших более поздних «живых» альбомах мы записывали до двадцати различных вариантов. Для альбома «Ummagumma» выбор ограничился двумя лучшими версиями, и там почти не было какой-то отладки или перезаписи. Второй диск «Ummagumma» был составлен из равных вкладов каждого из нас четверых. После его выпуска в октябре 1969 года альбом в целом получил довольно восторженные отклики, хотя я не думаю, что нас самих он особенно впечатлил. Однако его производство стало забавным и весьма полезным

опытом. На мой взгляд, индивидуальные разделы определенно доказывают тот факт, что отдельные слагаемые оказываются далеко не так значительны, как сумма.

Для создания своей партии, «The Grand Vizier's Garden Party», я использовал подручные средства, пригласив мою жену Линди, талантливую флейтистку, для привнесения кое-каких деревянных духовых. Со своей стороны я попытался создать вариацию на тему обязательного соло на барабанах – я никогда не был поклонником гимнастических упражнений за установкой, как чужих, так и своих собственных. Норман Смит очень мне помог с аранжировками для флейты. Студийный менеджер помог куда меньше, укоряя меня за редактирование своих собственных записей.

Рик, пожалуй, с наибольшим энтузиазмом из всех нас отнесся к такому формату пластинки, ухватившись за более классическую концепцию своей части, тогда как секции и Дэвида, и Роджера включили в себя песни, позднее вошедшие в репертуар группы. По-моему, как «The Narrow Way», так и «Grantchester Meadows» мы играли на «Massed Gadgets», в то время как композиция «Several Species» Роджера указывала на его растущую дружбу с Роном Гисиным, чьи навыки аранжировщика мы позднее использовали для завершения композиции «Atom Heart Mother».

Роджер и Дэвид также работали с Сидом, помогая ему сложить воедино свой первый сольный альбом, «The Madcap Laughs». Свой вклад внесли Роберт Уайатт и другие члены «Soft Machine». По-прежнему существовала вера в то, что творческую энергию Сида можно заново стимулировать, однако оказалось предельно сложно придать его песням хоть какую-то упорядоченность или реализовать их потенциал. Позднее в тот же год Сид выпустил и второй свой сольный альбом под названием «Barrett». Это оказалась его последняя запись, несмотря на все дальнейшие попытки сподвигнуть его на возвращение в студию. С этих пор Сид вел все более уединенную жизнь. В конце концов он вернулся в Кембридж. Было что-то особенно печальное в том, что столь одаренный композитор, сочинивший так много хороших песен, затем проявил нежелание или неспособность продолжать в том же духе. Без Сида я вообще не могу представить себе существование «Pink Floyd»; именно от него поступил тот объем первоначальной работы, который позволил нам впоследствии расти и развиваться.

1969 год мы закончили довольно причудливым опытом работы с итальянским режиссером Микеланджело Антониони над его фильмом «Забриски-Пойнт». После удачного сотрудничества с Барбетом Шредером нам понравилась идея еще раз написать музыку для кино – она

соответствовала нашему желанию работать вне изматывающего режима записей и концертных выступлений. Проект Антониони – фильм, объединяющий студенческих радикалов, психоделию Западного побережья и разрушение общества, как тогда его представляли, – стал частью предсмертной агонии киностудии «MGM», которая в последней отчаянной попытке уцелеть предложила Антониони солидный бюджет, надеясь на то, что успех его фильма «Фотоувеличение» возвестил о начале новой эпохи в европейском кинематографе.

Внезапно мы оказались в Риме, в роскошном отеле «Массимо Д'Азельо». Нам потребовалось некоторое время на осознание того, что у киностудии имеется фиксированная посуточная оплата проживания и еды. Если не пользоваться услугами, они попросту пропадают. Ввиду срочного уведомления о проекте и рабочего графика Микеланджело мы могли получить время в студии лишь от полуночи до девяти утра. Это означало тягомотину дневных попыток поспать, коктейлей от семи до девяти, а также обеда лишь после одиннадцати (стремясь использовать сумму в 40 долларов на человека, мы всячески приветствовали помощь сомелье), прежде чем мы наконец отправлялись по Виа-Кавор, обмениваясь на углах шуточками с проститутками, к студии, где нам предстояло вести нешуточную борьбу с режиссером.

Проблема заключалась в том, что Микеланджело хотел полного контроля, а поскольку сам писать музыку он не мог, то контролировал ее подбор. Соответственно каждый фрагмент приходилось заканчивать как можно скорее, набрасывать начерно, затем переделывать, отбрасывать и снова выносить на рассмотрение. Во второй половине дня Роджер отправлялся в студию «Чинечитта», чтобы показать режиссеру записи. Антониони часто жаловался, что музыка слишком сильная, что она подавляет визуальный образ. Одной из использованных нами уловок стала «запись настроения». Мы предварительно микшировали различные версии и перезаписи таким образом, чтобы режиссер мог сидеть за микшером и в буквальном смысле добавлять музыке более лирическое, романтическое или отчаянное ощущение, двигая туда-сюда потенциометр. Однако и эта уловка не сработала. В конечном итоге Антониони использовал подборку фрагментов, полученных от других музыкантов, таких как Джерри Гарсия и Джон Фэй. Несмотря на драматичный и взрывной финал, фильм как у критики, так и у публики полностью провалился.

Продолжая нашу политику возвращения в оборот всего хоть отдаленно полезного, мы по-тихому забрали с собой все пробы – запас карман не тянет.

Глава пятая СМЕНА ТЕМПА

Бат и Западная шоу-площадка в Шептон-Маллете, небольшом городишке в Сомерсете, стали в июне 1970 года местом проведения Фестиваля блюза и прогрессивной музыки. Именно это событие, состоявшееся в самой что ни на есть английской глубинке, мы выбрали как возможность для исполнения «Atom Heart Mother», амбициозной композиции, недавно полностью записанной и дополненной валторнами, тубой, трубами, тромбонами, соло-вилончелью и хором в двадцать человек. Разве что кухонная раковина не была задействована в этой записи.

Фестиваль, экстравагантное событие длиной в два дня, в попытке поспорить с размахом Вудстока годом раньше импортировал разнородный состав групп с обеих сторон Атлантики. Существовала солидная квота на популярные группы из Штатов, включая «Jefferson Airplane», «Santana», «The Byrds» и «Steppenwolf». Им предстояло выступить вместе с британскими группами – помимо нас в списке были «Fairport Convention» и «Led Zeppelin». Чтобы не отстать от «цеппелинов», нам показалось вполне уместным сделать грандиозный, но логически вызывающий жест по сбору в единое стадо солидного состава аккомпанирующих музыкантов из глубин английского запада.

Рок-фестивали по природе своей склонны начинать с благих намерений, а затем мало-помалу скатываться в хаос, по мере того как толпа растет, а технические проблемы множатся. В особенности хаотичная ситуация возникает, когда свою руку прикладывает матушка-природа, хотя на данном мероприятии погода была поистине идиллической. Подобная непредсказуемость с тех пор, похоже, стала именно тем качеством, которое сильнее всего вдохновляет публику: бо'льшая часть предвкушения фестиваля в Гластонбери, судя по всему, сводится к перспективе продолжения великой вудстокской традиции купания в грязи.

Знай полицейские перед каждым подобным событием реальное количество публики, все эти мероприятия мигом запрещались бы ввиду несоответствия любым нормам санитарии и безопасности. На этом фестивале, по-моему, Фредди Баннистер, промоутер, в конечном итоге пострадал от надлежащего нервного потрясения, когда ему открылся весь ужас того, на что он пошел.

Дабы миновать транспортные пробки, забившие все главные и боковые артерии по пути на фестиваль, мы насладились отчаянной поездкой по встречной полосе. Автобус, в котором перемещались наши аккомпанирующие музыканты, вел водитель с куда менее кавалерийским подходом к езде. Он избрал более безопасный и надежный вариант –

протяженностью в восемь с половиной часов. Даже исполнители на медных духовых, чья устойчивость к внешним обстоятельствам особенно замечательна, к тому времени, как их наконец высадили из автобуса, проявляли явные признаки желания рвать и метать. Однако после всех бедствий они обнаружили, что на самом деле прибыли слишком рано, ибо фестиваль уже порядком отставал от графика: отметка в программе «Время всех выступлений может быть сдвинуто» часто представляла собой эвфемизм фразы «Все состоится на полдня позже».

Оценив развитие ситуации, мы попытались выговорить для себя местечко пораньше, поменявшись местами с одним гитарным героем, в глазах у которого сверкала нешуточная дикость. Однако он с извинениями отказался, объяснив, что уже загрузился всеми химическими средствами, необходимыми ему для наилучшего выступления. Достаточных объемов этих самых средств для достижения новых высот у гитариста недоставало, а посему он вынужден был держаться текущего порядка программы.

Время нашего выступления в расписании было назначено на 22:15. К тому времени, как мы наконец получили возможность вывести наш веселый оркестр на сцену (большинство этих музыкантов на всем протяжении своих долгих и разнообразных карьер никогда не сталкивалось с чем-то настолько хаотично-величественным), уже светало. В результате обстоятельства повернулись таким образом, что обеспечили нам предельно драматический фон, который на самом деле усилил эффект от нашего появления на сцене. Дирижер хора, Джон Олдисс, проделал колоссальную работу управления хором и оркестром, а мы сумели кое-как протащиться через все выступление, пусть даже исполнитель на тубе обнаружил, что какой-то праздный гуляка мимоходом вылил пинту пива в его инструмент.

Надо полагать, после подобного события нам полагался хотя бы небольшой отдых. Однако время было фестивальное, так что, едва сойдя со сцены, мы вдруг обнаружили, что уже находимся в процессе еще одной демонической поездки сквозь ранний утренний туман. Нам требовалось срочно попасть в Лондон, а там сесть на самолет до Голландии, чтобы следующим же вечером выступить на еще одном, менее экстравагантном фестивале. Не имея времени на восстановление, мы с головой окунулись в точно такой же сценарий, хотя по крайней мере на сей раз мы были без оркестра, что составляло весьма милосердную разницу для обеих сторон.

Композиция «Atom Heart Mother» была смонтирована за несколько репетиций после нашего возвращения из Рима, где мы пребывали благодаря любезному приглашению Микеланджело Антониони. Как только мы разобрались с основной темой (по-моему, она была предложена

Дэвидом), все остальные начали вносить свой вклад, причем не только в музыкальном плане, но и создавая общую динамику. Сейчас мне уже не вспомнить, задумывали мы такую длинную композицию или она просто сложилась сама собой. Так или иначе, с нашим новым способом работы мы уже начали очень даже неплохо уживаться.

После нескольких длинных сессий записи в начале 1970 года мы создали очень продолжительную, довольно величественную, но крайне расфокусированную и по-прежнему незавершенную композицию. Одним из возможных способов развить эту вещь было играть ее «вживую», так что на нескольких концертных выступлениях мы исполняли ее укороченные версии, порой именовавшиеся «The Amazing Pudding». Постепенно мы прибавляли, вычитали и умножали разные элементы, но по-прежнему ощущалась нехватка чего-то очень существенного. Мне кажется, мы всегда намеревались записать этот трек, однако все его авторы странным образом чувствовали некую преграду, а посему в начале лета мы решили вручить композицию в тогдашнем ее виде Рону Гисину и попросить его добавить туда оркестровых красок и хоральных частей.

Рону я был представлен через посредство Сэма Джонаса Катлера. Сэм бросил карьеру учителя основ безопасности жизни, чтобы стать гастрольным менеджером. Его предыдущие профессиональные навыки несомненно помогли ему в общении с миром рок-н-ролла: Сэм работал с «The Rolling Stones» во время их тура по США в 1969 году, включая недоброй памяти бесплатный концерт в Алтамонте, а позднее с «The Grateful Dead».

Рон Гисин является талантливым музыкантом и аранжировщиком, равно как и виртуозным исполнителем на банджо и фисгармонии. Его стиль может быть лучше всего описан как «поэзия регтайма на скорости». Он также выстроил для себя то, что, по сути, является одной из первых домашних электронных студий. Рон, будучи не намного старше нас, казался существенно мудрее благодаря внешности профессора с дико всклокоченной бородой. Приобретя полуподвальное помещение в Элгин-Кресенте, что в Ноттинг-Хилле, он отдался там своей страсти в окружении обширного собрания магнитофонов, катушек, целых миль пленки, а также нескольких стандартных или сделанных на заказ музыкальных устройств.

Хотя это может прозвучать несколько несообразно, мне кажется, главная сила Рона в том, что он очень хорошо организован. Работа с записанной на пленку музыкой содержит в себе одну неотъемлемую и капитальную проблему: все катушки выглядят совершенно одинаково, что представляет собой вполне логичный кошмар. Если не следить очень

пристально за наклейками, указывающими на то, какой кусок пленки был перемещен с одной катушки на другую, а также немедленно не делать записей о любых изменениях, могут потребоваться многие дни на поиски конкретного куска пленки, когда он снова понадобится. Благодаря своей педантичности и организационным навыкам Рон, похоже, никогда не сталкивался с проблемой быстрого поиска нужного куска.

Рон довольно долгое время работал сам по себе, так что его исключительно индивидуальные технологии и сам «модус операнди» являются его собственными изобретениями. Своим домашним производством он заинтересовал как меня, так и Роджера, так что влияние Рона можно ясно проследить в одном элементе вклада Роджера в альбом «Ummagumma», а именно в композиции «Several Species». Роджер и Рон также вместе работали над музыкой к необычному документальному фильму под названием «Тело» – основанном на книге Энтони Смита, – который был выпущен в 1970 году. На одном из треков под названием «Give Birth To A Smile» поиграли и мы с Дэвидом и Риком.

Рон придумал массу трюков со сцепленными в тандем магнитофонами «Revox». Такое их использование выходит далеко за рамки рекомендованного в инструкции по эксплуатации. Рон запасся собственной электропроводкой, попутно обучая меня основам пайки. С типично шотландской бережливостью Рон собирал выброшенную из профессиональных студий пленку. После стирания предыдущих записей он соединял половинки катушек ленты в одно целое или кропотливо переделывал любую студийную редакцию, которая не соответствовала его собственным стандартам. Помимо всего прочего, Рон научил меня просто роскошно склеивать пленку.

Приятным сопутствующим результатом наших взаимоотношений стало то, что Рон написал музыку для саундтрека к одному из документальных фильмов моего отца – «Истории утра», – и мне приятно думать, что мы оба наслаждались этим опытом. Моего отца в особенности порадовал тот факт, что Рон всегда показывался не только с музыкой, но и с каким-либо новым устройством или кабелем домашнего изготовления, который целенаправленно создавался для упрощения передачи музыки с машины Рона непосредственно в фильм.

Рон показался нам идеальной кандидатурой для создания аранжировок к композиции «Atom Heart Mother». Он ясно понимал технические тонкости композиции и аранжировки, а его идеи были достаточно радикальны, чтобы увести нас прочь от все более модных, однако предельно тяжеловесных работ рок-оркестров той эпохи. В те времена

аранжировки подобных эпосов склонны были задействовать весьма консервативный образ мысли; специалистам по классической музыке в период учебы внушали отвращение к року, а в «смене ориентации» в те годы суровой дисциплины по-прежнему видели нечто вроде предательства. Но нам повезло, что за штурвалом оказался именно Рон. Теперь нам не грозило в итоге получить унылый вариант типа «Лондонский симфонический филармонический оркестр играет „Pink Floyd"».

Рон принялся работать с нашей композицией и, после весьма незначительных наших усилий, прибыл на Эбби-роуд с целой стопкой приготовленных для записи партитур. Затем он натолкнулся на серьезное препятствие. Сессионные музыканты артачились, когда ими руководил Рон, в котором они чуяли принадлежность к миру рок-музыки. Они не упускали случая показать свой гонор – только искры летели! Рон едва удерживался от рукоприкладства.

Пока Рон тщетно махал своей дирижерской палочкой, музыканты устраивали ему столько проблем, сколько могли. Рон не только написал слишком технически сложные фрагменты. Вдобавок выражения, которых он требовал, были весьма необычны. Тут уж музыканты еще пуще его возненавидели. Поскольку микрофоны были включены, они знали, что каждый комментарий будет отмечен, а посему их сдержанные смешки, постоянные взгляды на часы и то и дело повторявшийся вопрос «Простите, сэр, что это означает?» ясно указывали на то, что запись заходит в тупик, тогда как шансы Рона на смертоубийство с каждой секундой возрастают в геометрической прогрессии.

И это было не единственной его проблемой. В то время, когда записывалась композиция, в фирму «EMI» только-только были доставлены самые последние новинки звукозаписывающей технологии, новые восьмидорожечные магнитофоны «Shtuder». Они задействовали пленку шириной в один дюйм, и фирма «EMI» с восхитительной предусмотрительностью выпустила директиву о том, чтобы никакого монтажа с этой пленкой не производилось, поскольку местное начальство нешуточно тревожило качество любой склейки.

К несчастью, композиция «Atom Heart Mother» длится целых двадцать четыре минуты. Так что мы с Роджером пустились в самую настоящую одиссею, посвященную записи основного трека. Чтобы сохранить треки свободными от перезаписи, мы пустили бас и барабаны на две дорожки, и всю запись надо было проделать за один заход. Исполнение композиции без каких-либо других инструментов означало, что у нас не было права на ошибку, а это требовало задействования полного потенциала нашего весьма

ограниченного исполнительского мастерства. Темп вообще надлежало сделать неопределенным. Радости квантования – использования компьютеров для цифровой регулировки темпов без влияния на высоту – все еще оставались на отдалении двадцати лет в будущем.

Вне всякого сомнения, записанной композиции недоставало четкого хронометража, что порядком облегчило бы всем жизнь. Вместо этого ритм трека ускорялся, а затем нисходил обратно до нужного темпа в весьма неустойчивой манере, которую Рону приходилось принимать в расчет. Ситуацию спас Джон Олдисс, хормейстер. Джон учился в Королевском колледже и являлся кембриджским специалистом по хоровой музыке. Он создал коллектив «The John Aldiss Choir», отмеченный за исполнительскую работу многими современными классическими композиторами. В то время он также являлся профессором отделения хоровой музыки Гилдхоллской школы музыки и драмы в Лондоне. Следует особо отметить, что его дисциплинированный классический хор отличался куда более позитивным отношением к рок-музыкантам, а также богатым опытом работы с оркестрами. С невозмутимой помощью хора запись все-таки была завершена. Впрочем, еще одну серьезную проблему мы в то время даже не сознавали. Нам пришлось обеспечить относительно высокий уровень основного трека для оркестра на контрольных динамиках, и микрофоны частично уловили эти шумы. В результате нестираемый фон навеки зафиксировал тот факт, что композиции «Atom Heart Mother» отчаянно недоставало той звуковой чистоты, к которой мы всегда стремились.

Мое резюме по поводу трека «Atom Heart Mother» будет таким: славная идея, следовало постараться получше. «Alan's Psychedelic Breakfast» на другой стороне альбома являет собой схожий пример. Эта композиция была звуковой иллюстрацией английского завтрака; начиналась она с чирканья спички, зажигающей газовую конфорку, и продолжалась звуком шипящего бекона заодно с капаньем из кранов и другими выбранными нами из звуковой библиотеки треками. Я понятия не имею, почему в качестве главного действующего лица мы использовали члена нашей дорожной бригады Алана Стайлза. И Роджер, и Рик, и Дэвид выдали по одной песне для завершения второй стороны альбома – включая одну из моих любимых композиций Дэвида под названием «Fat Old Sun». Похоже, угрозы пожизненного заключения на Эбби-роуд без всяких шансов на помилование оказалось достаточно для активизации даже самых сдержанных авторов песен, чтобы они наконец занялись их исполнением.

Название альбома «Atom Heart Mother» появилось в последнюю минуту. Скоропостижно придумывая название, мы в поисках идеи

просмотрели вечерние газеты и увидели там статью про женщину, которая родила ребенка после того, как ей подключили электронный кардиостимулятор. Заголовок этой статьи и дал нам название. Конверт с коровой стал вдохновенным шедевром Сторма и Джона Блейка, которых мы подключили к работе над альбомом, дав им отдельные композиции «Atom Heart Mother», озаглавленные «Funky Dung» и «Breast Milky». Сторм вспоминает, что, когда он показал обложку в «EMI», один из чиновников буквально на него заорал: «Вы что, спятили? Хотите совсем разрушить эту фирму грамзаписи?..»

Когда мы отпечатали «Atom Heart Mother» на виниле, а также пережили пасторальные приключения в Шептон-Маллете, следующее оркестровое исполнение этой композиции состоялось на втором бесплатном концерте «Blackhill» в Лондоне. Мероприятие под названием «Lose Your Head At Hyde Park», состоявшееся 18 июля 1970 года, обещало присутствие, помимо нас самих, «Edgar Broughton Band», Кевина Айерса с «The Whole World», «The Third Ear Band», а также «тысяч прекрасных людей». Это событие отличалось куда меньшей спонтанностью по сравнению с обычным бесплатным концертом. Здесь было больше различных ограничений, более обширная закулисная территория и зона VIP – настолько строгая, насколько возможно при дворе «короля-солнце». Таким образом, опыт потерял значительную часть своего шарма – или, быть может, мы стали более брюзгливыми.

В тот месяц мы также устроили шоу в Европе. К этому времени мы уже научились худо-бедно справляться с оркестром. Однако по-прежнему оставалось множество возможностей для различных кризисов – так, на одном из выступлений в Аахене после прибытия и установки аппаратуры мы обнаружили, что все партитуры остались дома. Тогда мы позвонили Тони Говарду в Лондон и дали ему задание доставить их следующим же самолетом. Твердо настроенные сохранить лицо, мы тянули время, проделывая бесконечную проверку звука. Во всяком случае, мы хотя бы сумели поразить нашим стремлением к совершенству секцию медных духовых.

Мы также прервали затянувшуюся студийную работу над «Atom Heart Mother», совершив краткие французские гастроли, и воспользовались этой возможностью, чтобы познакомиться с Роланом Пети, директором «Ballet de Marseille». Несколько ранее Ролан связался со Стивом, предложив нам написать новую музыкальную композицию для его труппы, – и летом 1970 года мы организовали краткую встречу с ним в Париже по пути на каникулы в сочетании с мини-туром на юге Франции. Тогда мы еще не

знали, что сочетания работы и удовольствия следует по возможности избегать.

В четырех подержанных «и-тайпах» и одном «лотусе-элане» (еще один торговец автомобилями сумел насладиться нашим визитом) мы прогрохотали по длинным, прямым французским дорогам, оставляя в кильватере зловещие следы голубоватого вонючего дыма. Затем мы провели весьма продуктивную встречу с Роланом, и не в последнюю очередь потому, что в официальный французский выходной он сумел в предельно краткие сроки найти нам с Роджером, а также нашим женам прекрасный отель с поистине потрясающим рестораном, где мы вечером пообедали.

Затем мы помчались дальше к Лазурному Берегу на рандеву с Риком и Дэвидом, которые не стали задерживаться в Париже. Первоначально мы остановились в отеле в Каннах. Получился настоящий отпуск: мы учились кататься на водных лыжах под руководством могучего француза, который запросто удерживал своих учеников от падения, пока они пытались освоить новый спортивный снаряд. Колоссальный опыт этого мужчины по части водных лыж несколько портило его весьма слабое знание английского. Только позднее мы выяснили, что его настойчивое требование «Не толкать» на самом деле означало «Не тянуть».

Затем мы отправились на Ривьеру с целью ряда фестивальных выступлений и играли в прелестных местечках, окруженных соснами, с видом на Средиземное море. После выступления на Антибском джаз-фестивале мы сняли просторную виллу близ Сен-Тропе, где базовая бригада, группа и менеджмент (плюс семьи) смогли оставаться, пока мы продолжали выступления во Фрежюсе и других курортах Лазурного Берега. Это были спокойные дни без особых денежных затрат, и дом, который мы сняли, выходил окнами не прямо на океан, а прятался на берегу, в самой гуще каких-то кустарников.

Впрочем, атмосфера далеко не всегда оказывалась домашней – несмотря на присутствие жен и детей. Однажды я встретил пару странных дамочек, довольно подозрительно слоняющихся у виллы. Уже потребовав объяснений, я вдруг признал в дамочках Стива О'Рурка и Питера Уоттса, готовящихся к вечеринке в клубе «Сен-Тропе», обоих в женской одежде. К счастью, я тогда страдал от сочетания пищевого отравления с солнечным ударом, а потому оказался неспособен к ним присоединиться. Эксперимент по совместному проживанию отнюдь не сопровождался колоссальным успехом. Даже когда мы вчетвером путешествовали в тесной близости во время туров, атмосфера порой становилась порядком напряженной, а тут,

когда рядом было куда больше людей, создавалась масса возможностей для различных трений.

Мои отношения с Роджером переживали временную фазу холодности. Проблема коренилась в более раннем инциденте, когда мы с Роджером и нашими женами невесть как затронули тему супружеской неверности Роджера во время гастролей. Роджеру трудно было перенести, что я присоединился к строгому осуждению женщинами его поведения. Поскольку я и сам был не лучше, таким образом я пытался искупить свою вину. Должен признать, что моя позиция оставила впечатление скорее двуличности, нежели дипломатичности, и Роджеру потребовалось определенное время, чтобы простить мне этот эпизод.

Джуди Уотерс припоминает укол зависти, который она испытала, когда мы с Линди изобрели какой-то повод, чтобы раньше времени отбыть из Сен-Тропе. Радостно помахав руками, мы залили еще несколько литров бензина в становящийся все более дымным «лотус» и рванули в Югославию…

Возможность для отдыха и восстановления сил оказалась довольно краткой. Последовавший почти сразу же за французским американский тур совпал по времени с выпуском «Atom Heart Mother», и мы почувствовали обязанность повторить свой оркестровый опыт. Дэвид и Стив вылетели в Нью-Йорк, чтобы подобрать музыкантов, объединяя отдельные группы медных духовых и хора для наших выступлений как на Восточном, так и на Западном побережьях, о которых над Сансет-Стрип в Лос-Анджелесе объявлял сорокафутовый рекламный щит с коровой Сторма. Американские сессионные музыканты, направляемые дирижерской палочкой Питера Филлипса, оказались как более талантливыми, так и более терпимыми в отношении исполнения разных типов музыки – и я счастлив доложить о полном отсутствии какого-либо упрямства, бюрократизма и залитых пивом туб.

К тому времени американские гастроли становились все более рутинными по мере исчезновения новизны. Это был уже второй наш американский тур в 1970 году – мы пробыли здесь пару-другую недель в мае. Вдобавок общий страх перелетов зачастую заставлял нас предпринимать восьмичасовые поездки на автомобилях в ошибочной надежде на то, что такой способ передвижения окажется менее стрессовым. На самом же деле, разумеется, эти капитальные поездки попросту навевали предельную скуку. Проживая в гостинице «Хилтон» в Скоттсдейле, мы от скуки заключали всевозможные пари – припоминаю, как по условиям одного из них Дэвид проехал на мотоцикле прямиком через ресторан отеля. Клиенты ресторана либо подумали, что это в порядке вещей, либо решили, что Дэвид держит в руке пистолет, поскольку не обратили на него никакого внимания.

Во время первого американского тура 1970 года самым значительным событием стало наше выступление в зале «Филлмор-Ист» в Нью-Йорке. Билл Грэм не был уверен, что мы сумеем заполнить театр на 3000 мест, особенно если учесть, что наш последний концерт в этом городе состоялся в клубе всего лишь на 200 мест, так что вместо рекламного продвижения шоу он просто снял для нас театр за 3000 долларов. Все билеты были проданы. Мы сделали там самые большие наши деньги, и это лишь послужило усилению нашего недовольства фирмой грамзаписи «Tower», которая тогда представляла «EMI» в Америке. Мы собирали отличную аудиторию, однако это никак не отражалось на продаже наших пластинок. Кто-то определенно нес за это ответственность. Как всегда уверенные в том, что виноват кто-то другой, мы для себя решили как можно скорее что-нибудь в этой связи предпринять.

Выступление в «Филлмор-Ист» стало знаменательным и по двум другим причинам. Однажды мы выставили из нашей гримерки компанию каких-то неряшливых парней. Лишь позднее мы выяснили, что эти парни были членами «The Band», аккомпанирующей группы Боба Дилана, – куда входили Робби Робертсон и Левон Хелм. Разумеется, «The Band» и сами были известными артистами. Это событие стало для нас в особенности неловким потому, что «Music From Big Pink» был одним из любимых альбомов во всей нашей коллекции пластинок. Мы также познакомились с Артуром Максом, дизайнером освещения, который работал на Билла в театре. Тем вечером Артур добавил свое освещение к нашему шоу, после чего его новаторские навыки были отмечены и запротоколированы для будущего использования.

Тот майский тур по Америке в 1970 году закончился довольно

внезапно: вся наша аппаратура, запакованная во взятый напрокат грузовик, стоявший снаружи отеля «Орлинз» в самом центре Нового Орлеана, оказалась ночью похищена. К счастью, «Орлинз» был самым роскошным отелем на протяжении всего тура, так что если уж судьба обрекла нас оказаться в безвыходном положении, лучше было пережить его здесь, чем где-то еще. Другим преимуществом стало то, что превосходный бассейн на террасе первого этажа обслуживали весьма привлекательные девушки, которые несколько разбавили наше горе любезным обслуживанием в баре.

Что оказалось еще практичнее, приятель одной из этих девушек работал в ФБР, и он пришел посмотреть, не сумеет ли он чем-либо нам помочь. Предельно тактично фэбээровец указал на то, что местная полиция может оказаться куда более энергичной, если мы предложим ей определенное вознаграждение. Мы предоставили Стиву решать эту проблему. К нашему вящему изумлению, днем позже аппаратура нашлась (не хватало только пары гитар). Очевидно, здесь существовало некое тайное сообщество полицейской инициативы. Теперь единственной загадкой оставался размер вознаграждения полицейским, вернувшим нашу аппаратуру. Предложение самих стражей порядка, выраженное в форме «Пусть совесть станет вашим советчиком» не особенно помогло, ибо наша совесть подсказывала нам, что они вообще ничего не заслужили. Однако мы вполне прагматично рассудили, что, может статься, еще когда-то вернемся в Новый Орлеан. Хотя мы получили назад нашу аппаратуру, мы решили не возобновлять уже отмененные выступления и незамедлительно вернулись домой.

После осеннего тура по Штатам под названием «Atom Heart Mother» мы отправились в английский тур, который продлился до самого конца года. Хотя когда-то мы мечтали о полноценной загрузке, вряд ли мы сознавали, какой изнурительной окажется эта ноша. Однако в начале 1971 года мы обратили все свое внимание и энергию на новый альбом, производство которого началось в январе в студиях «EMI».

Не имея новых песен, мы изобретали бесчисленные упражнения, чтобы ускорить процесс создания музыкальных идей. Эти упражнения включали в себя игру на отдельных треках вне всякой связи с тем, чем занимались все остальные, – мы выбирали базовую структуру аккордов, однако темп был случайным. Мы просто предлагали тональности вроде «первые две минуты романтично, следующие две в темпе». Эти звуковые заметки мы окрестили «Nothings 1-24», и, следует отметить, выбор названия оказался пророческим. После нескольких недель ничего особенно ценного не появилось – по крайней мере, совершенно определенно не

появилось никаких законченных песен. То немногое, что мы приобрели, следовало воспринимать лишь как рабочие идеи. После «Nothings» мы перешли к производству заметок «Son Of Nothings», а дальше последовали «Return Of The Son Of Nothings». Последняя фраза в конечном итоге стала рабочим названием нового альбома.

Самым полезным в результате стал звук, отдельная нота, взятая на пианино и проигранная через динамик «Leslie». Это любопытное устройство, обычно используемое с органом «Hammond», задействует вращающийся рупор, который усиливает отдельно взятый звук. Рупор, вращаясь с переменной скоростью, создает эффект Допплера – точно так же, как машина, проезжающая на постоянной скорости мимо слушателя, словно бы меняет тон, оказываясь совсем рядом. После пропуска пианино через «Leslie» это чудесная нота Рика стала похожа на звук гидролокатора для обнаружения подводных лодок. Мы никогда не могли воссоздать ощущение этой ноты в студии, особенно тот конкретный резонанс между пианино и «Leslie», так что для альбома была использована демоверсия, постепенно затухающая в остальном звучании.

Получив сочетание этой ноты с печальной гитарной фразой от Дэвида, мы обрели достаточно вдохновения для производства целой композиции, которая в конечном итоге развилась в «Echoes». Ее финальная, слегка извилистая фаза производила довольно приятное ощущение некой медленно разворачивающейся, протяженной конструкции. Во всем этом чувствовалось подлинное развитие тех техник, которые лишь намеком проходили в «Saucerful Of Secrets» и «Atom Heart Mother». Кроме того, эта композиция определенно казалась куда более управляемой, нежели та чертовщина, с которой нам пришлось столкнуться при записи «Atom Heart Mother». К тому же теперь мы могли комплектовать музыку, используя затухания на микшерском пульте.

Гитарный звук в средней секции «Echoes» получился у Дэвида случайно, когда он как-то нечаянно нажал педаль «квакушки». Порой великие звуковые эффекты являются продуктом подобного рода чистой интуитивной прозорливости, и мы всегда с удовольствием используем их в треках. Образование, полученное нами у Рона Гисина, выходило далеко за пределы границ инструкций по эксплуатации.

Эти эксперименты следует расценивать либо как отважный радикализм, либо как чудовищную трату дорогого студийного времени. Так или иначе, они позволили нам обучаться таким техникам, которые поначалу могли казаться совершенно чепуховыми, однако в конечном итоге приводили к чему-то полезному. Одним по-прежнему неиспользованным

экспериментом того времени стало исследование проигранного задом наперед вокала. Фраза, буква за буквой написанная в обратном порядке, а затем произнесенная, не будет звучать при реверсировании правильно, зато записанную, а затем проигранную задом наперед фразу можно выучить и цитировать. Будучи еще раз проиграна задом наперед, она производит весьма странный эффект. Помню одно слово, звучащее как «Neeagadelouff»; должно быть, в оригинале было «fooled again» («опять одурачен»).

Окончательная версия «Echoes», длящаяся двадцать две минуты, заняла целую сторону альбома. В отличие от технологии компакт-дисков винил подразумевает определенный набор ограничений, поскольку громкие пассажи на самом деле занимают большую часть поверхности, да и в любом случае, даже играя «пианиссимо» на протяжении всей вещи, трудно записать больше получаса на одной стороне. Теперь нам предстояло найти материал для другой стороны пластинки. В ретроспективе представляется довольно странным, что мы поместили «Echoes» на вторую сторону. Вполне возможно, мы по-прежнему думали – скорее всего, под влиянием фирмы грамзаписи, – что в начало альбома лучше поставить что-нибудь, подходящее для исполнения по радио.

Композиция «One Of These Days» была выстроена вокруг звука бас-гитары, созданного Роджером путем пропускания сигнала через примочку «Binson Echorec». «Binson» много лет являлся оплотом нашего саунда. Его использование началось еще в эпоху Сида Барретта – это особенно заметно на «Interstellar Overdrive», «Astronomy Domine» и «Pow R. Toe H.», – и вытеснила «Binson» только цифровая технология. В «Binson» главным узлом был вращающийся стальной барабан, окруженный магнитными головками. Выбор различных головок давал целый спектр повторяющихся образцов любого сигнала, который туда поступал. Звук получался весьма грязным, однако если называть шипение белым шумом, это делает эффект еще более аппетитным.

Существовали и различные альтернативные эхо-блоки, схожие по технологии, однако им недоставало того же качества звука. Изготовленный в Италии «Binson», правда, был в высшей степени хрупок и совершенно не подходил для тягот гастрольной жизни. Впрочем, Питер Уоттс, как хорошо натренированный солдат, зачастую мог быстро разбирать и снова собирать блоки непосредственно во время выступления, проделывая текущий ремонт, чтобы хотя бы один из блоков можно было опять выдвинуть на передовую.

Базовую мелодическую линию в «One Of These Days» в унисон играли

Роджер и Дэвид. Одной из бас-гитар потребовались новые струны, и мы снарядили кого-то из членов дорожной бригады в Вест-Энд для пополнения нашего запаса. Он ушел и пропал на три часа, так что нам пришлось закончить запись со старыми струнами. Когда член дорожной бригады наконец вернулся, мы заподозрили, что он навещал свою подружку, которая заправляла бутиком. Его протесты и заявления о невинности порядком подрывал тот факт, что на нем были чертовски модные, совершенно новехонькие брюки. В результате его самовольной отлучки в песню вынужденно вошло неожиданное соло на басу, а также одно из моих редких вокальных выступлений, и теперь она являет собой пример тех экспериментов, которым удалось пробиться наружу из лаборатории. Мелодическая линия была записана на двойной скорости с использованием фальцета; затем пленка была проиграна на низкой скорости. Мы не искали легких путей.

Названия других песен на той стороне альбома очень тесно связаны с нашей жизнью того периода. «San Tropez», песня, которую Роджер принес уже законченной и готовой для записи, была вдохновлена состоявшимся прошлым летом путешествием «Floyd» на юг Франции, а также тем домом, который мы там снимали. Роджер, Джуди, Линди и я сам тогда без конца играли в китайскую игру маджонг, и этот задвиг дал повод для названия «A Pillow Of Winds» – так в маджонге называется одна из игровых комбинаций.

Слово, давшее название композиции «Fearless», – эквивалент слова «потрясающий», но с футбольным оттенком, – тоже часто звучало в наших разговорах. Занес его к нам Тони Горвич, менеджер группы «Family» и добрый друг Стива О'Рурка и Тони Говарда. Футбольная тема продолжалась в постепенном затухании звука, когда хор ливерпульских болельщиков пел «You'll Never Walk Alone». Странно, что Роджер принял в этом участие, хотя был преданным болельщиком лондонского клуба «Арсенал». От Тони Горвича также пошло слово «торец» – «ему дали в торец» – и вопрос «Кто такой этот Норман?». Последний вопрос был расхожей фразой, которую мы говорили всякий раз, когда хотели выгнать какого-нибудь чужака. К примеру, именно эта фраза прозвучала в адрес «The Band» в «Филлморе».

Наконец, на этом альбоме была композиция «Seamus». Довольно невнятным образом я могу описать ее лишь как трек-новинку. По просьбе Стива Марриота из «Small Faces» Дейв присматривал за его псом, которого как раз звали Симус. Стив выдрессировал Симуса подвывать всякий раз, как звучала какая-либо музыка. На нас это произвело такое впечатление,

что мы подключили пару гитар и за вечер записали эту вещь. Забавно, что мы провернули этот фокус еще раз, когда делали фильм «Live At Pompeii», на сей раз используя другую собаку по кличке Мадемуазель Нобс.

Слава богу, у нас хватило ума отказаться от идеи соорудить целый альбом, полный лающих псов, или провести прослушивание группы сессионных собак, пытающихся пробить себе дорогу в музыкальном бизнесе.

В целом работа над всем этим альбомом принесла нам несказанное удовольствие. Тогда как «Atom Heart Mother» оказался шагом в сторону, а «Ummagumma» представлял собой «живой» альбом, скомбинированный с несколькими сольными композициями, «Meddle» стал первым альбомом, над которым мы как единая группа работали в студии со времен «A Saucerful Of Secrets» тремя годами ранее. Он расслабленный, очень свободный, а композиция «Echoes», по-моему, звучит по-прежнему очень здорово. И уж, что совершенно точно, в сравнении с «Atom Heart Mother», его предшественником, «Meddle» представляется весьма откровенным и прямым. Дэвид определенно испытывает слабость к этому альбому, который ясно указал нам дальнейшее направление.

Основная часть записей альбома «Meddle» была поделена между студиями «EMI» и «AIR London». Небольшой объем работы также был выполнен в студии «Morgan», что в западном Хэмпстеде. Так получилось потому, что фирма «EMI», в порядке еще одной демонстрации присущего ей консерватизма, не стала приобретать новые шестнадцатидорожечные магнитофоны. Смертельно оскорбленные, мы потребовали, чтобы нам был предоставлен доступ в одну из студий, где они имелись, после чего гордо отправились в «AIR». Там мы и проделали большую часть работы.

«AIR», студия Джорджа Мартина, располагалась на Оксфорд-стрит в лондонском Вест-Энде. Спустя многие годы в «EMI» Джордж оттуда ушел и устроил студию своей мечты, а для обеспечения высочайших стандартов забрал с собой Кена Таунсенда, студийного менеджера с Эбби-роуд. В его студиях, абсолютно современных, царила совсем иная атмосфера, нежели на Эбби-роуд, где действительно чувствовалась отчаянная нужда в реконструкции и совершенствовании. Коммерческие студии, в отличие от студий широкого диапазона, теперь ориентировались на рок-группы, поскольку новые клиенты появлялись именно среди них.

Запись «Meddle» растянулась на довольно продолжительный отрезок времени, и вовсе не потому, что мы были заперты в студии, а совсем напротив – потому что в течение 1971 года у нас опять было много разъездов. Заглядывая в календарь, я обнаруживаю, что в феврале мы

гастролировали в Германии, в марте – в различных европейских странах, в мае – в Британии, в июне и июле – в Европе, в августе – на Востоке и в Австралии, в сентябре – в Европе, а в октябре и ноябре – опять в Штатах.

Чтобы заполнить брешь, пока альбом «Meddle» находился в работе, мы приняли старое как мир решение: выпустить сборник из синглов и других обрезков. «Relics» – «причудливое собрание древностей и диковин» – щеголял всего лишь одной оригинальной песней, «Biding My Time» Роджера, в которой Рик наконец-то осчастливил нас своей игрой на тромбоне. Альбом вышел в мае, как раз перед нашим выступлением на «Garden Party» в Кристалл-паласе. Это был наш первый за довольно долгое время крупный концерт в Лондоне и один из тех оупен-эйров, которыми так славятся британцы. Подобным однодневным событиям, понятное дело, недостает масштаба трехдневных фестивалей, зато они куда лучше отражают чувство привязанности нации к сцене. В список входила любопытная смесь исполнителей, включая Лесли Веста и «Mountain», «The Faces» и «Quiver» с Вилли Уилсоном.

Концерт проходил после обеда, так что наше световое шоу отсутствовало, зато при помощи нашего старого приятеля из художественного колледжа Питера Докли и его друзей мы сумели погрузить в озерцо перед сценой громадного надувного осьминога. Во время самой кульминации шоу осьминог был надут и соответственно поднялся из озерца. Эффект получился бы совсем колоссальным, если бы некоторое число пылающих излишним энтузиазмом фанатов с химически измененным сознанием не решило в этот момент искупаться. В сценах, смутно напоминающих «Двадцать тысяч лье под водой», эти психи умудрились запутаться в конечностях осьминога, после чего представлению стало угрожать их бездумное утопление. Промоутером события был Тони Смит, который позднее стал менеджером группы «Genesis». Тони припоминает, что после шоу он и его команда провели уйму времени, убирая не совсем обычный фестивальный мусор: целый косяк дохлой рыбы из озера, которая, надо думать, скончалась от шока и/или благоговейного страха.

Из всех наших заморских туров особенно успешным стал наш первый визит в Японию, состоявшийся в августе 1971 года. Фирма грамзаписи организовала пресс-конференцию (которые мы, надо сказать, обычно терпеть не могли) и представила нас как обладателей золотых дисков. Хотя это было чистой воды вранье, ибо наши пластинки никогда не удостаивались соответствующего уровня продаж, мы тем не менее оценили этот жест.

Кульминацией успеха этого тура стал оупен-эйр в Хаконе. Дело было не только в том, что это была прекрасная концертная точка в сельской местности в паре часов езды от Токио. Главное – там японская фестивальная публика оказалась куда менее сдержанна, чем во время шоу, проходивших в концертных залах. Многие годы публика в концертных залах была весьма ограничена стандартами рок-индустрии. Знаменитые обилием аплодисментов, гиканьем и улюлюканьем, а также стоячими овациями, японские концерты обычно начинались в шесть часов вечера. Причиной такого выбора времени, как нам сказали, является то, что общественный транспорт рано заканчивает работу, а люди живут за городом, и им бывает слишком сложно добраться домой. Впрочем, какими бы ни были причины, такое начало представлений обеспечивало им атмосферу вечеринки с танцами, а также предполагало, что рок совершенно не занимает умы людей старше тринадцати лет. За время нашего пребывания в Японии мы сумели совершить поездку на сверхскоростном пассажирском экспрессе, осмотреть храмы и сады камней, а также узнать, что такое суши. Для нас и многих других групп суши были усложненной гастрольной версией яичницы, сосисок или картофеля фри. Популярным у нас стал способ поднять свой моральный дух во время тура: мы звали местного торговца суши, вооружались его ножами и устраивали славное рубилово (имеется в виду приготовление сырой рыбы, а не членовредительство).

После Японии мы отправились в короткое турне в Австралию, что также стало нашим первым туда визитом. Начался этот визит с весьма многообещающего старта в виде оупен-эйра на Рэндвик-Стадиуме, ипподроме в Сиднее.

Все еще не привыкшие к инверсии сезонов в другом полушарии, мы нешуточно удивились тому, что прибыли туда в августе и оказались в самом разгаре австралийской зимы. Стоял такой колотун, что мне пришлось надеть перчатки, чтобы из моих одеревеневших пальцев не выпадали барабанные палочки. Публика, в порядке подтверждения подлинной австралийской стойкости, похоже, ничего такого не замечала. Узнав о том, что оставшаяся часть выступлений будет проходить в концертных залах, мы испытали колоссальное облегчение.

Одним из главных событий этого турне стало наше знакомство с кинорежиссером Джорджем Гринау. Он показал нам некоторые фрагменты документальной оды серфингу под названием «Хрустальный мореплаватель», которую он как раз снимал. Используя камеру, пристегнутую к телу серфера, Джорджу удавалось снимать внутри «труб»,

образуемых накатывающими на берег волнами, расцвеченными красочными рассветами и закатами. Смотрелось это просто потрясающе. Мы дали Джорджу разрешение использовать для фильма нашу музыку и в ответ насладились ответным соглашением об использовании его фильма – время от времени подновляемого – практически на всех наших последующих шоу. Для тура 1994 года под названием «Division Bell» Джордж предоставил нам кое-какой новый материал еще лучшего качества для проецирования его во время исполнения композиции «Great Gig In The Sky».

Во время остановки в гонконгском аэропорту по пути домой мы позвонили в студию «Hipgnosis», дабы проинструктировать Строма насчет дизайна конверта к альбому «Meddle». Это название было выбрано нами весьма скоропалительно. Пожалуй, вдохновленные каким-то дзеноподобным образом водных садов, мы заявили Сторму, что хотим получить от него «ухо под водой». Из-за разницы часовых поясов обе стороны были не в лучшей форме для телефонного обсуждения, однако даже через разделяющие нас мили мы почувствовали, что у Сторма глаза на лоб полезли.

Во время обратного полета в Британию по-настоящему суровая гроза где-то над Гималаями напугала даже часть экипажа самолета. Когда самолет нырнул в особенно глубокую воздушную яму, не то Роджера, не то Дэвида вдруг дернула и тем самым пробудила ото сна судорожная рука перепуганной стюардессы. Все это отнюдь не способствовало избавлению от страха перед полетами. Ввиду различных инцидентов, случившихся за эти годы, все мы не на шутку страдали от этого страха. Однажды Стив О'Рурк зафрахтовал допотопный самолет «ДС-3», чтобы доставить нас и некоторые другие группы на фестиваль в Европу и обратно. Пока мы стояли на бетонированной площадке, багажная тележка оторвала кусок крыла самолета. «Не волнуйтесь, – сказали нам, – мы мигом его починим». Используя свое высокое положение, мы немедленно сбежали и полетели на следующем же «БЕАК-трайденте», оставив несчастные разогревающие группы возле «ДС». В следующий раз мы чуть было не столкнулись с другим самолетом во время приближения к аэропорту Бордо. Возможно, те ситуации, когда мы все четверо в холодном поту синхронно хватались за подлокотники, послужили дальнейшему сплочению группы.

Общие обеды являлись ключевой точкой для всех споров между членами группы, принятия решений и генерального маневрирования в поисках более выгодного положения. Теперь я испытываю глубокую жалость к некоторым несчастным промоутерам и людям из компаний

грамзаписи, которые нас возили. Зачастую мы просто отвратительно себя вели. Наши манеры за столом были еще ничего, но вот светские разговоры серьезно вредили нашей репутации. Мы сразу же захватывали середину стола и изгоняли тех, кого не знали или не желали знать, в дальние концы, чтобы они там между собой общались. Когда мы порядком подзаправлялись самым дорогим вином из имеющегося в наличии, наши дискуссии становились разгоряченными, часто взрываясь и переходя в полномасштабный спор. Человеку со стороны могло показаться, что мы на грани раскола. Чиновники фирм грамзаписи, поставлявшие нам еду, видели в этом не только пренебрежение к их расходам, но и перспективу своей личной вины в неминуемом распаде группы.

Члены группы неизбежно знали друг друга лучше всех остальных, а значит, прекрасно умели друг друга дразнить, уязвлять или подбадривать. Жемчужиной наших воспоминаний стал тот вечер, когда Стив О'Рурк сел с нами за стол и заявил, что он пребывает в исключительно хорошем настроении. В таком настроении, сказал Стив, его ничто на свете расстроить не может. Через семь минут он в ярости вскочил из-за стола и ушел обедать к себе в комнату. Роджеру, которому активно помогали трое остальных членов группы, ничего не стоило найти тот спусковой крючок, который мог разозлить Стива и в конце концов привести его в отчаяние. В тот раз Роджер просто предположил, что нам следует обсудить понижение комиссионных Стива. В другой раз, во время завтрака на Сити-сквер в Нью-Йорке, Роджер объявил, что подлинно творческих людей очень легко распознавать, потому что их головы всегда слегка наклонены вправо. И напротив – головы людей нетворческих всегда наклонены влево. Питер Варнс, который заправляет изданием наших пластинок, вспоминает, как он тогда оглядел весь стол. Головы всех завтракающих, как он подметил, были наклонены вправо. Всех – за исключением Стива.

Глава шестая НЕТ НИКАКОЙ ТЕМНОЙ СТОРОНЫ

К концу 1971 года стало казаться, как будто летаргия, в которую я погрузился, постепенно наминает проходить. Роджер, давая интервью журналу «Мелоди мейкер», по-прежнему ссылался на «общее ощущение, и определенно очень тяжелое ощущение лично у меня, что мы кошмарным образом пустили дело на самотек, наплевательски к нему относимся, и это начинает сводить меня с ума». Наш очередной тур по Британии Роджер рассматривал как «дополнительный напряг, потому что до девятнадцатого января – или когда там начинается тур – все равно нет времени хоть что-то улучшить. Создать час по-настоящему хорошей музыки очень трудно». Да, это вполне могло быть трудно, однако он, по крайней мере, с энтузиазмом

на это настроился. Роджер уже работал над очертаниями нового альбома. У него имелись кое-какие идеи, несколько песен на стадии развития (у «Time» уже был куплет и припев, хотя текст пока что отсутствовал). Кроме того, Роджер создал необычный басовый рифф на семь восьмых, который казался весьма радикальным.

Дискуссии, в результате которых на свет явился альбом «The Dark Side Of The Moon», состоялись на собрании группы, проходившем за кухонным столом у меня дома на Сент-Огастин-роуд, что в Камдене. Это было довольно необычно: хотя мы виделись каждый день на студии или в дороге, для сосредоточения на следующем проекте нам требовалась другая окружающая среда, и мы это почувствовали.

Помимо песен Роджера у нас было несколько фрагментов с более ранних репетиционных сессий, а также некоторое число более законченных композиций. Однако пока не существовало связной темы, которая помогла бы Роджеру развить свои первоначальные разработки. Пока мы разговаривали, тема стресса проходила как общая нить, хотя в то время никакой особой тревоги мы не испытывали: по сути, тогда шел один из наиболее стабильных периодов нашей жизни.

Роджер в то время жил в Ислингтоне, на Нью-Норт-роуд. В самой гуще сада он обустроил для себя рабочее место, которое находилось буквально в полушаге от сарая для гончарного дела. Хотя на самом деле там производились вовсе не обычные садовые горшки. Одну половину сарая Джуди отгородила для производства керамики. В другой Роджер соорудил домашнюю студию, которая была смоделирована в полном согласии с подходом Рона Гисина: три магнитофона «Revox», установленные на длинном столе для облегчения мгновенной передачи звуков от одной машины к другим. Рик проживал в Лейнстер-Гарденз, в Бейсуотере, с Джульет и их детьми. Я расположился на Сент-Огастин-роуд вместе с Линди. Только Дэвид переехал в Роуден в Эссексе, бросив свое холостяцкое жилье в Челси.

Несмотря на все гастрольные поездки, я по-прежнему считал Камден своим домом. Мы с Линди подружились с немалым числом наших соседей и временами принимали участие в городских праздниках по случаю крупных общенациональных событий. Безусловно, я нашел свой круг общения, как и Роджер свой: он стал преданным болельщиком «Арсенала». Мы пару раз в неделю встречались вместе с женами и часто бывали друг у друга; у меня осталось ясное воспоминание о том, как я гостил у Роджера вместе с Линди, которая тогда была уже глубоко беременна нашей первой дочерью Хлоей.

Однако, несмотря на такую спокойную жизнь, мы составили целый список трудностей и напрягов современной жизни, которые оказывали на нас особенно заметное воздействие. Жесткие сроки, путешествия, боязнь полетов, соблазн денег, страх смерти, а также умственное напряжение, граничащее с безумием… Вооруженный этим списком, Роджер отправился продолжать работу над текстами песен.

В сравнении с довольно-таки поэтапным подходом к нашим предыдущим альбомам, которые зачастую задумывались скорее в атмосфере отчаяния, нежели вдохновения, новый подход казался нам значительно более конструктивным. Постоянные дискуссии о целях и форме новой пластинки помогали подпитывать процесс топливом. Вдохновляясь специфическими текстами, которые поставлял Роджер, мы репетировали – а затем записывали новый материал. Это давало Роджеру возможность видеть любые музыкальные или текстовые пробелы и создавать фрагменты для их заполнения.

Когда Сид в 1968 году покинул группу, на Роджера легло бремя ответственности за написание большинства текстов наших песен. Дэвид и Рик по-прежнему лишь изредка писали тексты – Рик однажды заметил, что, «если бы слова выходили наружу как музыка и нам не приходилось бы больше ничего делать, вряд ли мы много написали бы». На «The Dark Side Of The Moon» Роджер взял эту задачу на себя и весьма достойно с ней справился: его слова обогатили альбом на то время самыми открытыми и специфичными текстами песен – пусть даже он впоследствии крайне пренебрежительно о них высказывался, называя их «материалом для младшего школьного возраста». Впервые мы сочли, что будет уместно напечатать полные тексты песен на конверте альбома.

Ранняя, исполняемая на концертах версия «Dark Side» была сделана за считаные недели. Первая проба композиций под названием «Dark Side Of The Moon, A Piece For Assorted Lunatics» (хотя в разные времена существовали колебания между этим названием и «Eclipse») произошла в театре «Рэйнбоу» в северном Лондоне, на протяжении четырех вечеров подряд в середине февраля 1972 года. «Рэйнбоу», бывший кинотеатр, являл собой английскую версию танцевальных залов «Авалон» или «Филлмор» в Сан-Франциско. Его затемненный зал с богатым, но обветшалым декором создавал весьма характерную обстановку, которая напоминала нам давние деньки в «Раунд-хаусе». Великим облегчением для Питера Уоттса и дорожной бригады стала возможность установить аппаратуру один раз на все четыре выступления: к этому времени у нас уже имелось порядка девяти тонн оборудования в трех грузовиках, семь концертных колонок,

новая система усиления, а также 28-канальный микшерский пульт с четырьмя квадрофоническими выводами. Нас приятно поразил ежевечерний аншлаг: пары реклам в журнале «Мелоди мейкер» оказалось достаточно, чтобы билеты на все четыре представления были полностью распроданы.

Однако, хотя «живая» версия «Dark Side» была достаточно хорошо проработана, реальная запись альбома растянулась на весь 1972 год. Так уж получилось, что нас постоянно отвлекали не только наши гастрольные обязательства, но также целый набор других проектов: саундтрек к картине «Obscured By Clouds», выпуск нашего собственного фильма «Live At Pompeii» и несколько концертов вместе с «Ballet de Marseille» Ролана Пети. К счастью, альбом «Dark Side» оказался достаточно гибким, чтобы все эти отвлекающие моменты пережить. Нас вовсе не подавлял такой объем работы – напротив, это служило для нас доказательством того, что мы являемся активными, профессиональными музыкантами. После депрессии, с которой мы столкнулись во время работы над «Atom Heart Mother», теперь мы снова ощущали воодушевление.

«Obscured By Clouds» стал первым отвлекающим моментом. После успеха «More» мы согласились сделать еще один саундтрек для Барбета Шредера. Его новый фильм назывался «La Vallee», и в последнюю неделю февраля мы перебрались во Францию, чтобы записать музыку там. Фильм стал прямым следствием «лета любви»: рассказ о компании хиппи из Европы, путешествующих в Новую Гвинею, переплетался с неким этнографическим репортажем о местном племени мапуга (один обозреватель провел параллель между этим документальным фрагментом и фильмом Роберта Флаэрти о людях Аран, в котором снимался отец Стива О'Рурка).

На записи мы использовали тот же метод, что и при работе над «More». Следя за черновым монтажом фильма, мы задействовали секундомеры для маркировки и создавали взаимосвязанные музыкальные настроения, которые в конце затухали, чтобы их можно было приспособить для окончательной версии монтажа. Стандартная структура рок-песни была необязательной: иногда одна идея раскручивалась на протяжении целого фрагмента без всякой суеты с припевом и размером. Любая идея могла применяться в самой своей короткой, самой сырой версии – без отдельных соло и прочих излишеств. Во вступительном эпизоде мне удалось опробовать пару электронных барабанов – самой первой разработки, не столь совершенной, как более поздние драм-машины, скорее похожей на электронные бонги.

Такое свободное творчество пошло нам на пользу, однако у нас не хватало простора для маневров, ибо студийное время порядком поджимало. У нас было всего две недели на запись саундтрека и достаточно краткое время впоследствии, чтобы превратить саундтрек в альбом. Теперь я поражаюсь, каким слаженным получился конечный результат. Мы произвели на свет целый ряд песен, хотя, как мне помнится, названия этих песен были взяты с потолка, ибо на группу давила необходимость уложиться в график фильма.

Запись происходила в студии «Strawberry», базировавшейся в Шато д'Эровиль, чуть к северу от Парижа, известном поклонникам Элтона Джона как «Honky Chateau». Это была превосходная просторная загородная студия, однако, насколько я помню, мне удалось насладиться местной природой лишь в самый последний день. Мы заперлись в студии и принялись играть, а когда закончили запись саундтрека, то отправились домой. Впоследствии у нас вышел скандал с кинокомпанией, поэтому мы выпустили саундтрек под названием «Obscured By Clouds», а не «La Vallee». Позднее мы с удовлетворением обнаружили, что название фильма стало двойным «La Vallee (Obscured By Clouds)», чтобы как-то увязать его с нашим альбомом.

Нам по-прежнему требовалось свести материал для выпуска альбома, однако прежде чем мы смогли этим заняться, пришлось лететь в очередной тур по Японии. На сей раз мы забронировали самолет «ДС-8». Даже после загрузки всей нашей аппаратуры на борт осталось множество свободных сидений. Было логично взять с собой жен и подружек, однако оставшиеся места оказались заполнены пассажирами, имевшими весьма отдаленное отношение к группе. Просто их род занятий, надо полагать, позволял им бросить все и махнуть с нами в Японию. Обычно это служило плохой приметой.

До этого раза мы обычно летали на гастроли без всякого сопровождения, так что теперь, когда вместе с нами оказались семьи и целый лагерь сторонников, вся атмосфера существенным образом изменилась. Я уверен, что качество концертов от этого только пострадало, ни о какой серьезной работе не могло быть и речи. Добавил расслабленности и ритм турне. В Японии нас ожидали не стремительные переезды из города в город, как в Штатах, а всего около пяти выступлений за три недели. Так что от этого тура осталось ощущение загородной школьной прогулки – скорее каникул, нежели рабочей поездки. Мы оказались в Японии вскоре после Олимпиады в Саппоро, а потому направились в горы, желая насладиться активным отдыхом на лыжне. В

Саппоро нас встретила тирольская музыка, дудящая из системы «Tannoy» вдоль подъемника. Зато вместо глинтвейна были рис и саке. Мы еле-еле подобрали себе ботинки. Особенно тяжело пришлось Артуру Максу (мы прихватили его с собой для нашего светового шоу, вспомнив об изобретательности, проявленной им с освещением в зале «Филлмор-Ист» в 1970 году) – у которого оказался огромный размер ноги.

Дальше последовал достаточно простенький тур по Штатам. Частью жизни любой группы становится создание базы поклонников среди штатовской публики. К тому времени мы уже несколько лет были заняты этим процессом, и хотя по-настоящему успешного альбома у нас пока еще там не было, нам удавалось заполнять достаточно крупные зрительные залы. Стоит только ввязаться в процесс «покорения Америки», и это уже никогда не кончится.

После американского тура и нескольких выступлений в Европе мы наконец-то получили возможность начать серьезную работу над записью «Dark Side» – и на весь июнь засели в студии на Эбби-роуд. Мы целенаправленно взялись за дело, устраивая трехдневные, а порой даже недельные сессии. Всякий раз, появляясь на очередной такой сессии, мы горели желанием как можно скорее включиться в процесс. В студии витала атмосфера уверенности. Со времен «Meddle» мы сами себя продюсировали, а потому сами могли устанавливать себе график. В тот период мы решили планомерно, трек за треком, работать над альбомом, пока каждый фрагмент не будет нас удовлетворять.

Атмосфера была более оживленной, нежели во время наших ранних визитов на студию «EMI». Вместе с рок-музыкой выросло новое поколение звукооператоров и техников. Как и сотрудники коммерческих студий, люди этого поколения прекрасно понимали важность хороших отношений с музыкантами. Ушли в прошлое времена, когда студийные работники болтались возле нас лишь затем, чтобы следить, не стащили ли мы ножницы для монтажа и не мухлюем ли с рабочей панелью.

В самом начале работы над «Dark Side» к нам командировали Алана Парсонса, местного звукооператора, который в свое время был помощником инженера записи на «Atom Heart Mother». После работы в отделе копирования пленки в «EMI» Алан твердо настроился стать звукооператором. Набравшись опыта во время работы над альбомами «The Beatles» «Abbey Road» и «Let It Be», он принял участие в качестве полноправного звукооператора в записи Полом Маккартни и Джорджем Харрисоном их сольного материала, а также в записи синглов «The Hollies» «He Ain't Heavy» и «The Air That I Breathe». Пройдя через систему

ученичества «EMI», Алан, как и все практиканты этой фирмы, приобрел широчайшие знания всех аспектов работы в студии звукозаписи. Он стал чертовски замечательным звукооператором. Однако Алан также обладал прекрасным слухом и сам был достаточно способным музыкантом. Все это в сочетании с его природными дипломатическими навыками необыкновенно нам помогло. Таким образом, Алан смог внести активный положительный вклад в альбом.

Я был в восторге от звука, который Алан сумел получить на пленке от моих барабанов. В рок-музыке правильная работа в этом плане является одним из главных признаков мастерства для любого звукооператора. Поскольку первоначально барабаны использовались для того, чтобы подгонять армию на войне, а не завоевывать сердца прекрасных дам, едва ли стоит удивляться тому, сколько баталий было посвящено барабанному саунду.

Барабанная установка – фактически единственный оставшийся акустический инструмент в стандартном рок-контексте – объединяет некоторое число составляющих, которые норовят вибрировать, грохотать и резонировать в самом широком диапазоне звуков и плоскостей. Хуже того, удар по одному элементу запускает цепную вибрацию остальных. Во времена четырехдорожечной записи звукооператору требовалось ухватить, но развести по разным каналам твердый удар по басовому барабану и хай-хету для разметки времени, полнокровный звук рабочего барабана, настроенные тона тамтамов и звучание тарелок. Установка микрофонов для улавливания всего вышеперечисленного представляет собой черную магию этого бизнеса, а также весьма удобный способ отличить хороших магов от никудышных. Полный диапазон звукооператорских навыков Алана стал очевиден, как только мы начали работать над записью ударных.

Композиция «Speak To Me» задумывалась как увертюра и представляла собой то, чем по нашему мнению должна быть увертюра, – прообраз всего последующего. Она была составлена из мотивов всех остальных вещей на альбоме, которые я вчерне набросал дома, а затем окончательно собрал в студии. Первоначально мы попытались сделать сердцебиение, открывающее композицию, из больничных записей реальных пульсов, однако все они звучали слишком уж напряженно. Тогда мы вернулись к возможностям музыкальных инструментов и использовали очень мягкий бой по басовому барабану, снабженному мягкой прокладкой. Странным образом этот бой звучал куда более жизненно, хотя средний темп сердцебиения в 72 удара в минуту оказался слишком быстрым, и мы уменьшили его до такого уровня, который не вызвал бы тревоги у

кардиологов. Колоссальный аккорд на пианино длился больше минуты, пока педаль громкости была крепко прижата, а затем прогонялся назад для обеспечения этой вещи встроенности в следующую композицию.

«Breathe» также представляет собой эксперимент по использованию одной и той же мелодии для двух песен – или, если более точно, для двух фрагментов между песнями, так что эти фрагменты возникают в качестве реприз после «On The Run» и «Time».

Композиция «On The Run» стала существенной переработкой инструментального «мостика» из «живой» версии альбома. По сути, это была одна из последних композиций, которые были добавлены к альбому лишь после того, как мы получили доступ к «EMS-SinthyA», преемнику СКН-3. СКН (студия контролируемого напряжения) представляла собой синтезатор английского производства, изобретенный Питером Зиновьеффом и его командой из «Би-би-си радиофоникс уоркшоп», чья тема к «Доктору Кто» помогла донести чисто электронную музыку до более широкой публики, и мы использовали этот аппарат при записи некоторых треков на альбоме «Dark Side». Однако СКН не хватало клавиатуры. К синтезатору «SinthyA» клавиатура прилагалась. Благодаря этому мы смогли в композиции «On The Run» медленно проиграть булькающий звук, а затем электронным образом его ускорить. Для этого трека мы также совершили масштабный набег на фонотеку звуковых эффектов фирмы «EMI», а вдобавок получили еще один повод, чтобы вернуться в эхо-камеру позади Студии-3 для записи звука шагов.

Эта фонотека определенно нас спасала, пока мы торчали в студии: всегда можно было передохнуть, отправившись туда, чтобы исследовать ее потенциал. Кроме того, там хранилось множество звуковых эффектов, которые мы обожали, но так никогда и не смогли использовать. Пожалуй, самым любимым был эффект под названием «Битком набитый шкаф»: он представлял собой звук того, как кто-то открывает буфет и оттуда вываливаются всевозможные принадлежности. Еще всем нам очень нравился «Ганга Дин», в котором раздраженного трубача атакует постоянно увеличивающийся в мощи арсенал оружия, явно намеренный стереть жалкого музыканта с лица земли. После каждого ружейного выстрела, автоматной очереди или воздушной бомбардировки трубач упорно продолжает играть, все более слабо, однако с не меньшим упорством.

Впрочем, для часов, открывающих композицию «Time», мы использовали не архивную запись из библиотеки, а элементы квадрофонической демозаписи, сделанной Аланом за месяц-другой до начала работы над альбомом «Dark Side». Он тогда отправился в

антикварный часовой магазин и записал подлинный экстаз для часовщика: бой, тиканье и звон будильников. Основная интродукция для этой песни была изобретена благодаря тому, что в студии нашелся набор рото-томов, и мы всего лишь за несколько проб его завершили. Рото-томы состояли из барабанных кож, растянутых на раме, которая была установлена на оси с нарезкой. Путем изменения натяжения рото-томы можно было настраивать совсем как тимпан, так что из них удавалось извлекать контролируемый ряд тонов.

«Great Gig» была вещью Рика, в которой вокальная секция как бы парила над инструментальной. Было несколько предложений, чей вокал лучше использовать. Моей кандидаткой стала обладательница авангардного меццо-сопрано Кэти Бербериан (которую я в то время часто слушал), однако даже для нас она могла оказаться чересчур радикальной. Клер Торри, которая в конечном итоге спела на этом треке, пыталась в то время сделать сольную карьеру – Алан ранее с ней работал, потому ее и порекомендовал. Мы добивались более европейского звука, нежели тот, который давали соул-певицы, работавшие с нами на бэк-вокале в других треках. Первоначально проинструктированная Дэвидом и Риком, Клер сумела выдать несколько потрясающих вокальных партий. Однако во время одной из проб ее несколько смутило то, что она позволила себе так далеко зайти. Собираясь извиниться, Клер открыла дверь в аппаратную и обнаружила, что там все пребывают в полном восторге. После нашего опыта во время работы над «Atom Heart Mother» было просто удивительно, что мы опять отважились отправиться в царство сессионных музыкантов, однако все они отлично нам послужили: Клер, другие певцы и певицы (покойная Дорис Трой, Лесли Данкан, Лайза Страйк и Барри Сент-Джон), а также Дик Пэрри, кембриджский знакомый Дэвида, который добавил густой тембр своего тенор-саксофона к «Us And Them» и «Money».

Мы с Роджером записали звон монет для «Money» в наших домашних студиях, а затем отнесли их на Эбби-роуд. Я просверлил дырки в монетах, а затем нанизал их на нити; записанный фрагмент пускался по петле. Роджер записал звук монет, крутящихся в чаше, которую Джуди использовала для своих гончарных работ. Эффект рвущейся бумаги был создан предельно просто – путем разрывания бумаги перед микрофоном. Безотказная фонотека обеспечила нам треск кассовых аппаратов. Каждый звук отмерялся на пленке при помощи линейки, прежде чем эту пленку резали на кусочки равной длины, после чего аккуратно склеивали.

«Us And Them» представляла собой лирическую композицию, которую сочинил Рик. Есть такая поговорка, что музыка – это «пространство между

нотами». Пожалуй, музыка Рика на этом треке весьма изысканно доказывает эту поговорку. «Any Colour» действительно дает некоторую передышку в плотном звучании пластинки, внося свой вклад в динамику в качестве паузы перед «Brain Damage». Хотя обязанности ведущего вокалиста на всем остальном альбоме были препоручены Дэвиду, вокал на куплетах «Brain Damage», как и на «Eclipse», принадлежит Роджеру. Думаю, это ясно показывает, насколько голос Роджера подходил к написанным им песням.

Последний трек, «Eclipse», представлял собой вещь, в которую еще до записи колоссальный вклад внесли «живые» выступления. Первоначальным версиям «Eclipse» недоставало настоящей динамики, однако с постепенным развитием на сцене – где нам всякий раз требовалось заканчивать эту вещь на все более величественной ноте, – она приобрела достаточную мощь для того, чтобы составить подходящий финал.

Обрывки речи, расставленные по альбому, были более поздним добавлением. Мы записали их за один вечер как раз перед окончательной сборкой альбома. Роджер высказал идею внедрения в альбом фрагментов речи, и через полчаса мы изобрели способ, посредством которого это можно было осуществить. Роджер набросал список вопросов о безумии, насилии и морали. Кажется, я записал их на целой пачке карточек. Затем мы разложили эти карточки лицом вниз на музыкальной стойке в Студии-3. Далее мы стали приглашать в студию всех, кого только смогли найти в комплексе на Эбби-роуд: членов нашей дорожной бригады, звукооператоров, других музыкантов, которые тоже там записывались, – в общем, всех, кроме нас самих. Приглашенных просили сесть на табурет, прочесть про себя выбранную карточку, а затем просто дать свой ответ в микрофон.

Эта процедура, понятное дело, вызвала некоторый всплеск паранойи, поскольку в студии артист сидит один-одинешенек, когда все остальные толпятся в аппаратной, глазея на него сквозь звуконепроницаемое стекло. Так уж получилось, что некоторые профессиональные исполнители испытали куда большие затруднения, нежели любители, которые, похоже, были несказанно рады возможности поболтать. Пол и Линда Маккартни, к примеру, тогда записывали вместе с «Wings» свой альбом «Red Rose Speedway» и тоже согласились дать комментарии. На самом деле для них было достаточно отважным поступком принять наши условия. Кроме того, задним числом мне кажется, что с нашей стороны было нечестно ожидать от них откровений в микрофон о самых потаенных уголках души перед

группой едва ли не полных незнакомцев. Линда и Пол вели себя осторожно, очень сдержанно, и мы не стали использовать их запись. Должно быть, у нас существовало очень ясное представление о том, что мы хотим получить, ибо в ином случае сложно представить, как мы решились отвергнуть два столь знаменитых голоса. По контрасту гитарист Пола Генри Маккалоу («Не знаю, я вообще-то был тогда пьян») и его жена проявили просто шокирующую откровенность: они прямо тут же принялись излагать свой недавний и, судя по всему, сдобренный физическим насилием спор. В итоге получилось что-то вроде особо агрессивного варианта шоу Джерри Спрингера.

Среди других опрошенных оказались жена Питера Уоттса Пэдди и наш дорожный менеджер Крис Адамсон, которого легко узнать по легкому северному акценту. Роджер по прозвищу Шляпа, странствующий «роуди» старой школы, который работал на нас несколько раз, обеспечил нам весьма запоминающуюся запись. Вообще-то его монолог сам по себе мог бы стать альбомом. История, изложенная им с невозмутимой точностью констебля на месте для дачи свидетельских показаний, касалась того дня, когда другой водитель весьма неразумно его подрезал. «Я сделал ему замечание, – рассказывал Роджер Шляпа. – Он мне нагрубил. Очень нагрубил. Но расплата не заставила себя ждать… я ему вмазал».

Некоторые претенденты были отвергнуты по творческим соображениям: так, Робби Уильямса, который всего вторую неделю работал на нас в качестве члена дорожной бригады, мы забраковали, ибо его сладкозвучный бас был слишком глубоким и театральным. Другие также самым что ни на есть печальным образом не подходили, каким бы замечательным ни был их текст. Но Джерри О'Доннелл, портье-ирландец студии на Эбби-роуд, стал несомненной звездой. Он выдал целый поток шуток и кусков немудрящей философии, приправленный самой чуточкой меланхолии. Его затихающий голос завершает альбом в самом конце композиции «Eclipse», и его фраза: «У луны нет никакой темной стороны. На самом деле она вся темная», – помогла нам окончательно решить вопрос с названием альбома.

После записи монологов наступил черед монтирования затуханий звука, а их там была масса. В доцифровую эпоху эпизоды, когда одна вещь затухает по мере того, как другая всплывает, все еще были чертовски сложным маневром. Пришлось прикатить со всех концов здания гигантские магнитофоны и подключить их к микшеру. Поскольку затухания обычно также включали в себя семи- или восьмифутовые петли, потребовался целый лес микрофонных стоек в качестве временных подставок, чтобы эти

самые петли не запутывались. Очень скоро вся комната стала напоминать некое безумное изобретение карикатуриста Хита Робинсона.

Даже учитывая весь звукооператорский опыт Алана, он все же не обладал достаточным количеством рук, чтобы выполнить все необходимые задачи, а потому члены группы также держали пальцы на различных кнопках. Магнитофоны останавливались и снова запускались, пока дрожащие руки возились с микшерными потенциометрами. Одна-единственная ошибка означала новый запуск всего процесса, начиная от стартовой черты. Важность всей этой синхронизированной командной работы состояла в том, чтобы получить правильные уровни для одного заканчивающегося трека и начинающегося другого, пока все звуковые эффекты в свою очередь затухали и всплывали. Как только переход оказывался успешным образом достигнут, он вставлялся в главную пленку.

К сожалению, вскоре мы лишились Алана, чей профессионализм нам так помог. Когда мы пригласили его стать звукооператором следующего альбома, предложив не очень большие деньги, но куда бо'льшие привилегии, он, к нашему изумлению, отказался. Мы расстроились, а затем узнали, что Алан произвел на свет колоссально хитовую пластинку «Tales Of Mystery And Imagination» с группой «Alan Parsons Project» и тем самым раскрутил собственную музыкальную карьеру.

Мы сами намеревались проследить за всеми финальными стадиями производства, однако под конец пригласили внешнего продюсера для микширования, как раз под самую завязку всего процесса во второй половине февраля. Стремления Криса Томаса были скорее музыкальными, нежели инженерными, и однажды он попросился в ассистенты к Джорджу Мартину. В конечном итоге Джордж нашел ему место в своей выпускающей компании. В свое время Крису пришлось поработать над битловским «White Album» – Джордж тогда был занят и оставил Криса за главного на весьма короткий и тревожный, но зато совершенно восхитительный период. Крис был знаком и с «Pink Floyd». Он много раз бывал на наших выступлениях – включая буйную ночь в Илинге. Крис также захаживал в клуб «UFO», а в 1972 году видел шоу «Dark Side» в «Рэйнбоу». Он неплохо знал Стива О'Рурка и, вслед за Дэвидом, спродюсировал второй альбом группы «Quiver».

Существует, понятное дело, не один способ микшировать любой отдельно взятый трек. Причем правильного или неправильного пути здесь не существует. Некоторые предпочитают микширование, дающее звучание единого ансамбля – подобно тому, как классический оркестр способен производить сбалансированный звук, в котором ни один инструмент не

перекрывает остальные. Для других композиций необходимо получить один чистый сольный голос, инструмент или звук, довлеющий над всем остальным. При работе над «Dark Side» мы очень горячо спорили по поводу сведения вокала, звуковых эффектов, гитар и ритм-секции. Порой три разных человека делали свои варианты сведения. Раньше такая система приводила к консенсусу – мы просто выбирали из разных вариантов лучший. Однако с «Dark Side» даже она не сработала.

Все это можно воспринимать как ранние тревожные сигналы фундаментального разногласия внутри группы. По песку были проведены линии – пусть нечеткие и иногда случайные, но все же они были проведены. Стремясь к простоте, Дэвид и Рик отдавали предпочтение чисто музыкальным решениям. Нас же с Роджером тянуло к экспериментам с балансом инструментов, а также к более широкому использованию немузыкальных элементов. Кроме того, Дэвид любил эффект эха, а Роджер склонялся к тому, чтобы звук был суше.

Не имея особых предубеждений, Крис просто сделал так, как ему показалось правильным. Однако он заявил, что хочет знать мнение каждого из нас. Сейчас Крис припоминает, что, хотя на нас давили сроки выпуска альбома, атмосфера в студии была теплой, эффективной и (для музыкального бизнеса) предельно дисциплинированной. Все это позволяло ему заканчивать работу ровно в одиннадцать вечера, чтобы потом всю ночь трудиться над очередным альбомом группы «Procol Harum».

Объем работы был просто невероятным, учитывая все требуемые перезаписи, наложения, вставки и затухания. А поскольку пленка постоянно прокручивалась, она, понятное дело, постепенно портилась. Ленту приходилось постоянно лечить, возвращая ей утраченное здоровье. Тот факт, что Алан и Крис сообща сумели выйти на звуковой финиш, который даже тридцать лет спустя отличается поразительно хорошим качеством, является явным свидетельством их звукооператорского искусства.

Когда запись была закончена, сразу же стало ясно, что, несмотря на разнородные элементы монологов, звуковых эффектов и песен, альбом сложился в единое целое. Приятно было вернуться к законченной вещи на свежую голову, когда Крис закончил работу над финальным сведением.

Выпуск альбома назначили на 3 марта 1973 года. Тем временем мы успели выпустить фильм «Pink Floyd» «Live At Pompeii» и увидели плоды нашего сотрудничества с хореографом Роланом Пети, а также съездили на гастроли в Европу и Северную Америку. Последний тур включал в себя выступление в «Голливуд Боул» и один концерт в Канаде, на котором мы

вдруг обнаружили, что одна из наших бэк-вокалисток бесследно исчезла. Причиной внезапного исчезновения, как оказалось, стал арест этой самой вокалистки и ее приятеля за ограбление бакалейной лавки.

Фильм «Live At Pompeii», который мы задумали годом раньше, являлся на удивление удачной попыткой записать на кинопленку нашу концертную программу. К этому нас подтолкнул режиссер Эдриан Мейден, который загорелся идеей снять наше выступление в пустом амфитеатре под самым Везувием. Концепцию «Live At Pompeii» Эдриан описал как «антивудстокский фильм, где не будет беснующейся публики, но музыка, безмолвие и пустой амфитеатр скажут не меньше, если не больше, чем многотысячная толпа». Открывая и закрывая программу композицией «Echoes», мы сыграли полноценный концерт. Кадры со сцены перемежались фрагментами с булькающей, дымящейся и текущей лавой и съемками нашей прогулки по вулканическому ландшафту. Поскольку обычные тогдашние рок-фильмы представляли собой простые концертные эпизоды или попытки скопировать «A Hard Day's Night», такая новаторская форма показалась нам весьма привлекательной.

Заставило эту идею работать (хотя во время съемок, проходивших в октябре 1972 года, мы даже об этом не думали) наше решение исполнять программу «вживую», а не под фонограмму, плюс довольно суровый окружающий пейзаж, созданный жарой и ветром. Лишь очень немногие эпизоды были добавлены позднее, в студии. В число этих эпизодов входят версии «Careful With That Axe» и «Set The Controls», а также благословенно короткая переработка композиции «Seamus» с собакой по кличке Мадемуазель Нобс.

Путешествие вышло дешевым и приятным. На Питера Уоттса и Алана Стайлза легла тяжелая работа по переправке нашей аппаратуры через всю Европу. Семьи, с которыми пришлось бы осматривать достопримечательности, мы с собой не взяли, поскольку для завершения работы у нас оставалось всего несколько дней. И тем не менее, как это порой бывает с фильмами, мы выбились из первоначального графика, в результате чего пришлось отменять выступление в одном из университетов. Впрочем, поскольку новая дата этого выступления была назначена уже после выпуска «Dark Side», думаю, в конечном итоге организаторы оказались только рады этой задержке, ибо ко времени нашего появления они получили возможность вчетверо увеличить цену билетов, тогда как нам заплатили сумму, предусмотренную в первоначальном контракте.

Фильм «At Pompeii» мы снимали ранней осенью, но погода по-прежнему стояла на удивление жаркая, хоть рубашки снимай. Работа была

напряженной – без всяких ленивых вечеров, посвященных дегустации местной кухни и вин, – зато атмосфера царила необыкновенно приятная, все успешно справлялись со своими задачами. После окончания съемок в амфитеатре мы отправились вверх по склону горы, чтобы снять эпизоды среди пара горячих источников. Тогда у нас появился шанс немного обследовать сами Помпеи.

Тем не менее в дороге приключилась пара технических заминок. Одна из катушек с пленкой оказалась утеряна, и режиссеру пришлось вставить в фильм длинный эпизод, который не примечателен ничем, кроме барабанного соло в «One Of These Nights», поскольку палитра доступных кадров и ракурсов камеры была очень ограниченной.

После единичного показа на Эдинбургском фестивале премьера фильма была запланирована на осень 1972 года в театре «Рэйнбоу», однако в последнюю минуту «высшие слои общества», хозяева здания, припомнили пункт о недопустимости любых событий, носящих «соревновательный» характер по отношению к их собственной деятельности. Роджер назвал само это фиаско «высшим слоем», и меня повеселило замечание промоутера Питера Бойера, что он подождет, пока затянутся раны на спине, прежде чем станет обсуждать аналогичные мероприятия.

В коммерческом плане фильм «Live At Pompeii» нас разочаровал, особенно на фоне успеха альбома «Dark Side». Таким образом, мы довольно долгое время получали очень скромное вознаграждение за приложенные усилия. Тем более удивительно, что много лет спустя, в Нью-Йорке, к Роджеру во время шоу подошел один киномагнат и стал рассказывать о многих миллионах, сделанных им на этом фильме. Кинодеятель очень удивился, когда Роджер, вместо того чтобы его поздравить, велел убрать его с глаз долой… Позднее мы узнали, что множество разных документов, связанных с фильмом, оказалось потеряно в результате пожара. Как я с годами выяснил, конторы, занимающиеся подобными материями, подвержены таким масштабам самосожжений, затоплений или нашествий саранчи, которые даже ветхозаветные пророки нашли бы совершенно невероятными.

С Роланом Пети в наших поисках высокого искусства нам повезло больше. Предварительные обсуждения, состоявшиеся в 1970 году, были посвящены его идее создать балет, основанный на цикле романов Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Этот цикл состоит из многих томов детальных реминисценций писателя о его жизни. Я это знаю лишь потому, что вместе с остальными членами группы пытался эти романы

читать. В те времена, когда большую часть нашей литературной диеты составляла научная фантастика, подобная задача представлялась предельно нелегкой. Я по-прежнему горжусь тем, что продвинулся по циклу дальше остальных, хотя совершенно определенно никто из нас не осилил больше трех томов. Этот проект в конце концов по множеству причин был отменен. Одно только прочтение оригинала заняло бы слишком много времени. Кроме того, эта тема была слишком экзотической для подавляющего большинства членов нашей аудитории.

Ролан, однако, не забыл про нас и в конечном итоге привлек к работе с «Ballet de Marseille». Мы избрали легкий вариант, заключавшийся не в написании оригинальной музыки, а в переиздании версий «Careful With That Axe, Eugene» и «Echoes». В последней композиции сюжетная линия, пусть и не напрямую, основывалась на «Франкенштейне». Сотрудничество с балетной труппой оказалось весьма расслабленным предприятием. Мы наслаждались пребыванием в Марселе, где беглое владение Дэвидом французским языком оказалось полезным навыком при общении как с танцовщиками, так и с местными официантами. Атмосфера цивилизованной утонченности, по контрасту с рутиной гастролей и работы в студии, внушала нам определенный интеллектуальный снобизм. В программке балета заместитель мэра Марселя описал нас как «молодежных идолов, счастливых обладателей миллионных дисков и всемирной популярности».

Во время представлений мы играли на площадке, возвышавшейся над двигавшимися перед нами танцорами. Главным барьером для них оказалось то, что они разработали балетные па на основе наших уже существующих записей. Однако в случае «Axe» каждое представление варьировалось по длине, поскольку главная привлекательность этой композиции состоит как раз в возможности импровизации. Тогда нам пришлось срочно мастерить версию постоянной длины. Эта задача оказалась порядком осложнена нашей легендарной неспособностью как следует считать такты.

Однако судьбе было угодно, чтобы вместе с нами во Франции оказался Лесли Спиц. Лесли был торговцем кроватями на задворках Кингс-роуд в Челси, а также опытным проныром. Его величайшим триумфом стало попадание на борт нашего чартерного самолета во время японского тура, проходившего ранее в тот же год. Похоже, никто не мог взять в толк, почему Лесли там оказался и кто его пригласил, однако все постеснялись спросить. В качестве расплаты за эту халяву мы призвали Лесли считать такты. Ему была вручена стопка карточек с написанными на них номерами

тактов. Предполагалось, что, спрятавшись под роялем, Лесли будет каждые четыре такта показывать новую карточку. Результат оказался несколько неожиданным, ибо Лесли слишком уж живо откликался на громкую музыку и гибких балерин, но подобный прием все же хоть чем-то нам помог. Впрочем, мы в любом случае знали, что пора заканчивать, как только танцоры перестают двигаться.

Предприятие в целом увенчалось немалым успехом. Танцоры, как мне кажется, просто наслаждались популярной музыкой, резко отличавшейся от той, к которой они привыкли. Кроме того, они организовали на удивление неплохую футбольную команду, чтобы играть с нами после репетиций. Постановщика танцев, увидевшего, как все эти бесценные ноги носятся по полю в футбольных бутсах, чуть не хватил удар. После завершения марсельских концертов мы перенесли шоу в Париж, дав несколько выступлений в январе и феврале 1973 года.

Завершилась эта эпопея совершенно экстраординарным обедом у Рудольфа Нуреева в Ричмонде. Марсель Пруст снова был извлечен на свет, однако теперь уже в виде фильма. Нуреев, Ролан Пети и Роман Полански сидели за одним столом с Роджером, Стивом и вашим покорным слугой. Мы слегка растерялись в подлинно экзотической атмосфере изящного искусства и щедрого декора. Нас встретил довольно-таки распущенный юнец, который после приветствия сразу исчез. Лишь когда прибыли все остальные, состоялся торжественный выход Нуреева, разумеется в его неповторимом стиле – закутанного в восточную драпировку.

За обедом, кажется, было очень много вина и очень мало Пруста. По-моему, там велись разговоры о том, чтобы воскресить проект «Франкенштейн» в качестве квазипорнофильма, но тут моя память малость меня подводит. После трапезы мы в самом что ни на есть сжатом стиле извинились и ушли, прежде чем нас успело слишком глубоко затянуть это царство полусвета. Больше у нас не было никаких заморочек с Прустом, Франкенштейном, Нуреевым или Полански, хотя Ролан Пети еще какое-то время сохранял свой балет в рамках репертуара нашей компании, правда, с большей охотой устраивая представления под фонограмму, нежели под «живую» музыку.

За время нашего пребывания в Марселе прошли кое-какие серьезные махинации на деловом фронте для улаживания сделки по выпуску в США наших пластинок. Наши первые американские альбомы выпускались фирмой грамзаписи «Capitol Towers», которая занималась главным образом джазом и фолком, а потому не очень нам подходила. Затем «Capitol», американский партнер «EMI», основала новую фирму грамзаписи под

названием «Harvest», главой которой стал Малкольм Джонс. Предполагалось, что мы, наряду с другими группами британского андеграунда, станем лидерами этого лейбла. Однако такой вариант тоже не сработал. Хотя персонал фирмы проявлял нешуточный энтузиазм, мы ощущали недостаток подлинной веры в наш коммерческий потенциал среди высших эшелонов, и цифры наших продаж в Штатах были достаточно низкими.

Стив О'Рурк четко прояснил для «EMI» тот факт, что мы не готовы продолжать работу с «Capitol». Мы предлагали придержать выпуск «Dark Side» в США, поскольку наш контракт истекал только через пять лет, и мы совершенно не хотели отдавать свой лучший альбом фирме грамзаписи, которая не собиралась как следует нас поддерживать.

Когда Стив резко заявил, что наши результаты в Штатах недостаточно хороши, даже до «EMI» дошло, что у нас существуют проблемы с американской дистрибуцией. Бхаскар Менон, который недавно был назначен президентом фирмы «Capitol Records», услышал про наше несчастье и потрудился отправиться в Марсель, чтобы увидеться с нами. Его прилет сразу все изменил. Бхаскару шел всего лишь четвертый десяток, он был выпускником Оксфорда и «Дун-скул» в Индии. Познакомившись с сэром Джозефом Локвудом, он произвел на него благоприятное впечатление, и сэр Джозеф пригласил Бхаскара в «EMI». Позднее самому Бхаскару предстояло стать главой «EMI».

Бхаскар убедил Стива в том, что он сумеет сделать в Америке необходимое, и мы согласились на то, чтобы он взял пластинку. Очень жаль, что мы не познакомились раньше. Решив расстаться с «Capitol», мы ранее в тот же год уже выбрали себе новых партнеров и подписали с Клайвом Дэвисом из «Columbia» договор, куда вошла ответственность за американское распределение всех наших релизов после «Dark Side». По нашей обычной безалаберности мы просто забыли об этом упомянуть.

Американский тур в начале 1973 года также дал нам возможность вывести на передний план осветительские навыки Артура Макса. Он прошел славную школу. После учебы на архитектора (что традиционно являлось лучшей квалификацией для работы с «Pink Floyd») Артур невесть как оказался в Вудстоке, в течение трех суток непрерывно оперируя прожектором (как он сам сказал) для Чипа Монка, одного из пионеров рок-освещения и передового сценического дизайна. Знакомство с Артуром пришлось на то время, когда мы уже стали вырастать из наших ранних световых шоу. Существовал предел тому, что можно проделать с очередным масляным слайдом, а в более крупных концертных точках при более долгой

проекции в финале слишком уж часто случались немые сцены, когда трескался очередной стеклянный слайд, а следом за ним сгорал проектор.

Артура скорее интересовала мощь сценического освещения и прожекторов, нежели слайды; в особенности его талант проявлялся в привлечении театрального освещения. В результате наши шоу сразу приобрели множество визуальных новшеств. Опыт Артура проявлялся в реализации доступных мощностей концертного зала и в применении существующей технологии с другими источниками. Для нашей версии композиции «Echoes» с «Ballet de Marseille» Артур передал нужное нам настроение «Франкенштейна» путем размещения сварочного аппарата позади сцены. Каждый вечер он напяливал на себя защитную маску и рукавицы и обеспечивал дополнительный эффект настоящих аргоновых искр.

Думаю, Артуру мы должны быть благодарны и за вышки под названием «Джинн». Эти вышки были одной из самых важных инноваций в рок-постановке. Артур видел, как эти гидравлические конструкции использовались для замены лампочек на какой-то фабрике, и приложил этот принцип на пользу нашему делу, расположив на вышках рамы с прожекторами. Для тех шоу, когда не хватало времени установить обычное сценическое освещение или когда выступления проходили на сцене из нескольких прицепов с платформой, эти вышки оказались незаменимыми. Вдобавок их можно было ставить на открытии шоу, что было еще удобнее. В тот период мы также стали использовать круглый экранный задник, который по-прежнему остается важнейшим элементом наших «живых» представлений.

Одной из величайших удач Артура стало наше выступление в Мюзик-холле Рокфеллеровского центра в марте 1973 года. Когда этот концертный зал был только-только построен, он определенно представлял собой чудо техники, и многие годы информация о деталях подъемника сцены оставалась засекреченной, поскольку эта технология была напрямую извлечена из подъемников для истребителей на американских авианосцах.

Сама сцена состояла из шести секций, каждая из которых могла подниматься на двадцать футов, а затем выезжать вперед. Перед сценой также имелся паровой занавес, представлявший собой трубку с просверленными в ней отверстиями, которая закрывала сцену завесой дыма. Это позволило нам избежать нелепого начального момента, когда публика гуськом проходит в концертный зал, оказываясь лицом к совершенно голой сцене. Когда начался концерт, пар развеялся, а из-за него медленно поднялись мы и вся уже установленная и готовая к работе

аппаратура. К осветительным вышкам «Джинн» ради вящего эффекта были прикреплены полицейские мигалки. В отличие от наших жутких прошлых опытов с вращающимися сценами, теперь все шло как по маслу.

К несчастью, у Артура имелся один крупный недостаток: его нрав. Мы с Роджером (два члена группы, с которыми он больше всего контактировал) не разговаривали с Артуром в течение двадцати пяти лет после его окончательного увольнения. Я редко сталкивался с людьми, которые бы так стремительно вспыхивали. Помимо регулярного обливания грязью операторов точечных прожекторов, Артур выкрикивал столько оскорблений в их адрес непосредственно во время представления, что «разбор полетов» после шоу терял всякий смысл. Кроме того, Артур был склонен бросать свой пост в самый разгар выступления. В паузах между песнями мы частенько получали сообщение от Стива, что Артур шваркнул об пол наушники и интерком, после чего в приступе бешенства покинул здание. В конечном итоге мы уже не смогли переносить такой уровень непредсказуемости, и место Артура занял Грэм Флеминг, его помощник, малый куда более флегматичный. Уйдя от нас, Артур сделался потрясающе успешным художником-постановщиком. Он поработал с Ридли Скоттом, получил награду БАФТА и даже выдвигался на «Оскар» за фильм «Гладиатор».

Выпуск альбома «Dark Side» был намечен на март 1973 года, и нас порядком порадовала рекламная кампания. Помимо дополнительных постеров и наклеек, главный образ был просто идеален. Сторм появился с целым рядом идей, но как только мы увидели изображение призмы, мы сразу же поняли: это именно то, что надо. Однако пресс-конференцию в лондонском Планетарии нам посетить не удалось. Нас беспокоило, что фирма грамзаписи планировала использовать там звуковую систему, применение которой мы еще не слишком хорошо обдумали. После всей работы, проделанной нами с «Dark Side», мы не хотели портить журналистам впечатление неотлаженным звуком. Все дело, скорее всего, сводилось к вопросу о деньгах, однако мы отказались уступить и пропустили эту забаву. Кроме того, музыкальные журналисты в любом случае не слишком нас жаловали, поскольку мы не трудились налаживать с ними какие-либо взаимоотношения.

Поэтому мне придется положиться на отчет Роя Холлингворта о той встрече с прессой, написанный для журнала «Мелоди мейкер». После коктейлей в восемь вечера журналистов препроводили в Планетарий: «…это было все равно что стоять внутри полого бетонного яйца. Яйцо наполнилось, и свет погас. Смех из одного ряда. Вне всякого сомнения –

скверный старт. А затем все это началось… Глухое неровное биение человеческого сердца наполняло черноту, нарастая в громкости и интенсивности, пока не нашпиговывало все тело слушателей».

Пока все шло нормально. Однако через пятнадцать минут публика, судя по всему, начала терять интерес. «Некоторые начинали болтать и закуривать. А затем, когда народ уже отвлекся, на одной стене появилось очертание симпатичного кролика. Это было проделано при помощи зажигалки, которую удерживали по ту сторону ладони, и комбинации из пальцев. Потом появились лебедь в неистовом полете и пара голубков. А затем какой-то артистичный малый изобразил импровизированное шоу с волшебным фонарем, продемонстрировав колоссальное изображение кое-чего неприличного». Думаю, наше решение держаться оттуда подальше оказалось мудрей, чем мы думали.

Пластинка продавалась стремительно. К апрелю мы уже получили золотой диск как в Британии, так и в США. Вообще все происходило очень быстро. В мае мы представили полное шоу «Dark Side» в «Эрлс-Корте». Все элементы сливались воедино, пока мы представляли альбом в самой его совершенной версии. Да, музыка еще была недостаточно хорошо отрепетирована, зато она оказалась достаточно новой, чтобы прозвучать свежо. Освещение, благодаря Артуру, стало поистине драматичным. Были и кое-какие дополнительные эффекты, включая пятнадцатифутовый, залитый светом самолет, который стрелой промчался по проволоке над головами зрителей, чтобы огненным шаром разбиться о сцену одновременно с взрывом в композиции «On The Run». Музыку сопровождали фильмы, включая анимацию Яна Имса для «Time» и эпизод с серфингом из фильма «Хрустальный мореплаватель», который мы впервые увидели в Австралии в 1971 году. К сожалению, ни одно из этих шоу не было ни снято на кинопленку, ни записано на магнитофон.

У всех есть собственное мнение на предмет того, почему альбом «The Dark Side Of The Moon» так замечательно продавался (и по-прежнему продается). Даже для тех, кто оказался напрямую связан с работой над альбомом, статистика выглядела совершенно ошеломляюще. К примеру, общее число продаж составило свыше 35 миллионов. Было также подсчитано, что каждая четвертая британская семья имеет дома экземпляр альбома – в той или иной форме. На тот момент, когда пишутся эти строки, «Dark Side» с 1973 года ни разу не покидал американских альбомных чартов.

Моя точка зрения заключается в том, что никакой отдельной причины такого успеха не существует. Просто некоторое число факторов работало

сообща и умножило эффект. Первоначальной причиной (которая на самом деле верна для любого великого альбома) стала мощь самих композиций. Альбом «Dark Side» содержит по-настоящему сильные, яркие песни. Общая идея, которая эти песни связала, – различные формы давления современной жизни на человека – нашла универсальный отклик и по-прежнему продолжает захватывать воображение. Тексты песен очень глубоки, и они несут в себе резонанс, на который люди с легкостью откликаются. Кроме того, они достаточно просты и ясны, чтобы их понял слушатель, недостаточно хорошо владеющий английским языком. Должно быть, последняя особенность явилась важным фактором международного успеха альбома. А музыкальное качество, в первую очередь обеспеченное гитарой и голосом Дэвида, а также клавишными Рика, установило фундаментальный саунд группы «Pink Floyd». Нам было комфортно играть эту музыку, у которой было время для взросления, созревания и развития во время концертных исполнений, – позднее, когда качество звукозаписывающей аппаратуры на концертах почти приблизилось к студийным стандартам, мы прекратили дальнейшее усложнение «живой» работы.

Бэк-вокалисты и саксофон Дика Пэрри придали всей пластинке дополнительный коммерческий лоск. Вдобавок звуковое качество альбома было абсолютно современным – здесь следует отдать должное искусству Алана Парсонса и Криса Томаса. Это в особенности важно, ибо ко времени выхода альбома стереоаппаратура класса hi-fi лишь недавно стала предметом широкого потребления и непременным домашним аксессуаром 1970-х годов. В результате покупатели пластинок стали ценить стереоэффекты и радовались любому альбому, записанному на максимуме возможностей. Удача сделала «Dark Side» одной из авторитетных тестовых пластинок, по которым люди могли оценивать качество своих систем класса hi-fi.

Конверт альбома, изготовленный Стормом и По в «Hipgnosis», оказался ярким, простым и производящим немедленный эффект запоминающейся картинкой в виде призмы. На этом конверте также фигурировали египетские пирамиды, которые для Сторма представляли собой космическую версию призмы. Один из постулатов кредо Сторма состоит в том, что фотоснимки в идеале должны быть настоящими, а не сконструированными. Именно поэтому он отправился в Каир вместе со своей женой Либби, маленьким сынишкой Биллом и партнером по «Hipgnosis» По на прицепе. Когда подошло время съемок, вся компания оказалась настолько поражена каирской кухней, что предоставила Сторму

сомнительную честь в одиночестве отправиться во мрак ночи (полная луна являлась непременным условием фотографии). Он оказался в режимной зоне, где к нему тут же подошли солдаты с автоматами, напугав его мыслями о тюремном заключении в стиле «Полночного экспресса». Однако небольшой бакшиш решил все проблемы, успокоил нервы Сторма и позволил ему без всяких помех завершить съемку.

Компании грамзаписи, занимавшиеся альбомом (в особенности фирма «Capitol» в Штатах, которая повиновалась инструкциям Бхаскара Менона), приложили все до единой могучие мышцы маркетинга, которые были в их распоряжении. Уважающая себя компания грамзаписи является до жути мощной машиной. Вне всякого сомнения, усилия этих фирм внесли свой вклад в успех альбома.

И последнее, но не самое маловажное. Как заметил один музыкальный критик, «Dark Side» оказался альбомом, под который классно заниматься любовью. Как мне рассказывали, некоторые секс-клубы в Голландии и Швеции используют его в качестве музыкального сопровождения для своих шоу.

Думаю, закончив «The Dark Side Of The Moon», мы все осознали, что это очень хорошая пластинка – в своей целостности определенно лучшая из всех, какие мы к тому времени уже сделали. Однако я не имел ни малейшего понятия о ее коммерческом потенциале и был удивлен не меньше остальных, когда она мигом завоевала мировой музыкальный рынок.

Когда мы с Линди решили переехать из Камдена в Хайгейт, я отправился к своему банковскому управляющему, чтобы попросить ссуду. Он поинтересовался, что я могу предложить в качестве гарантии. Я сказал: «Ну, вообще-то мы выпустили альбом номер один в Америке». Однако на менеджера особого впечатления это не произвело – он потребовал чего-нибудь чуть более реального и конкретного…

Глава седьмая ТЯЖКИЙ ТРУД

После успеха «The Dark Side Of The Moon» нам пришлось спуститься с небес на землю – нужно было начинать сбор материала для очередного альбома. В связи с этим «Dark Side» стал для нас в какой-то степени обузой, так как нас могли обвинить в том, что мы беззастенчиво наживаемся на успехе альбома, просто его копируя. Конечно, после выпуска одного альбома нам все равно пришлось бы вернуться в студию и начать следующий – пусть даже мы и не были связаны контрактом, который требовал бы от нас одного-двух альбомов в год. По сути, у нас не было никаких обязательств выпускать пластинки в определенные сроки. Я

не припоминаю никакого давления от «EMI» в плане выпуска «Dark Side II: The Lunatic Returns», хотя это может объясняться менеджерскими способностями Стива О'Рурка. Именно ему следует отдать должное за отражение всех атак со стороны фирмы грамзаписи.

Осенью 1973 года, после июньского тура по Штатам и желанного летнего отпуска, мы вернулись на Эбби-роуд. Во время отпуска мы с Линди оставались в доме близ Венса в Приморских Альпах, не слишком далеко от Л'Остерона, где Роджер позднее жил во время записи «The Wall», а также довольно близко к тому месту, где у Билла Уаймена из «The Rolling Stones» был дом. В этом тишайшем местечке нам удалось полностью сменить обстановку. Выпал редкий шанс полностью расслабиться вместе с семьей.

На Эбби-роуд мы начали работу с чистого листа – после «Dark Side» у нас не осталось ни фрагментов песен, ни неиспользованных проб. Сессии начались довольно неплохо. Именно поэтому можно было почуять неладное.

В первоначальных обсуждениях появилась идея пластинки, полностью созданной из звуков, которые не были бы произведены музыкальными инструментами. Эта мысль показалась нам достаточно радикальной, так что мы начали проект под названием «Household Objects». Все это кажется абсурдным сейчас, когда любой звук можно семплировать, а затем разложить на клавиатуре, что позволяет музыканту воспроизвести все что угодно – от лающих псов до ядерных взрывов. А в 1973 году нам потребовалось два месяца медленной и кропотливой работы, чтобы собрать материал, который сейчас можно склеить за каких-то полдня. Впрочем, затраченное время проблемы для нас не составляло. На самом деле это было сущее блаженство. Наш проект оказался блестящим способом отсрочки. Занимаясь скорее механикой звуков, нежели сочинением музыки, мы могли отложить на обозримое будущее создание чего-либо конкретного.

Почти все наши студийные записи в какой-то момент появлялись в пиратской версии. Однако, что касается проекта «Household Objects», то никаких его записей не существует по той простой причине, что нам тогда так и не удалось сделать ничего стоящего. Все время, посвященное этому проекту, ушло на исследование немузыкальных звуков, и лучшее, что у нас получилось, – несколько пробных ритм-треков.

Мы самыми разными способами постигали мир окружающих звуков: перкуссия создавалась путем пилки древесины, гроханья молотками разных размеров или всаживания топоров в стволы деревьев. Для получения басовых нот мы дергали растянутые резиновые полоски, а затем замедляли получившиеся звуки, ставя магнитофон на меньшую скорость.

Резвясь как дети, мы били лампочки и водили пальцами по ободку бокалов, а также всячески экспериментировали с водой – например, переливали воду из чашки в чашку, после чего выливали ее в ведро. Мы разматывали катушки липкой ленты, прыскали аэрозолем, дергали струны яйцерезок и хлопали горлышками винных бутылок. Крис Адамсон припоминает, как его послали в местную лавку, торгующую скобяными изделиями, чтобы найти там щетки со щетиной различной гибкости и толщины, а также посмотреть особую резинку, которую используют для моделей самолетов. После нескольких недель экспериментов прогресс оказался совершенно незначительным. Мы больше не могли друг перед другом прикидываться, и весь проект был тихо-мирно оставлен в покое.

Общего энтузиазма больше почти не было. Некоторые из нас завели семьи и теперь были скованы ответственностью, которую накладывают на человека маленькие дети. Моей дочери Хлое недавно исполнилось два годика, у Рика было два ребенка, Гала и Джейми. Если брать семью «Pink Floyd» в расширенном составе, то у Стива О'Рурка были две дочери, Кэти и Шена; Питер Уоттс имел двоих детей, Наоми и Бена; у Роджера пока детей не было, но почему-то именно благодаря ему мы никогда слишком долго не задерживались на гастролях. Три недели отлучки в Штатах казались очень долгим сроком. График и стиль гастролей едва ли способствовали семейной жизни в дороге. Наши жены и дети оставались дома, так что одной машины, взятой напрокат в аэропорту, было по-прежнему достаточно, чтобы вся наша команда добралась до отеля или концертного зала. Даже один лишний человек автоматически нарушал эту отлаженную систему – требовалось брать напрокат вторую машину, и цена транспортировки соответственно удваивалась.

Находясь не на гастролях, мы все больше и больше думали о жизни вне группы. Все мы работали с другими музыкантами в качестве исполнителей или продюсеров. Среди массы демозаписей, которые присылали нам музыканты, Дэвид откопал одну, пришедшую от школьницы, чей талант композитора-песенника и вокальные данные значительно превосходили весь остальной материал. Довольно долго Дэвид поддерживал ее карьеру и впоследствии был вознагражден колоссальным успехом ее первого сингла «Wuthering Heights» и альбома «The Kick Inside». Звали ту школьницу, как вы понимаете, Кейт Буш.

Я работал с Робертом Уайаттом из «Soft Machine» на его сольном альбоме. Наше сотрудничество с группой «Soft Machine» началось еще с андеграундных времен в клубах «Раундхаус» и «UFO», а также с тура по США в конце шестидесятых. Тогда, как я припоминаю, их вокалист Кевин

Айерс, проживая в номере отеля «Челси» в Нью-Йорке, частенько свешивался вниз головой с края кровати, как того требовал процесс переваривания согласно той вегетарианской диете, которой Кевин тогда придерживался.

В мае 1973 года я получил открытку от Роберта, в которой он предлагал мне присоединиться к созданию его соло-альбома. В тот самый день, когда прибыла открытка, я узнал о том, что Роберт выпал из окна и оказался парализован до пояса. В ноябре того же года для Роберта в театре «Рэйнбоу» был организован особый бенефис: группа «Soft Machine» открывала шоу, а затем выступали мы, исполняя урезанную версию концерта в «Эрлс-Корте», куда входило снижение самолета над публикой… Но вышло так, что это не стало прощальным подарком в память о разрушенной карьере.

Через шесть месяцев после этого случая Роберт снова был готов работать – пусть он был не в состоянии сесть за полную барабанную установку, он по-прежнему мог управляться с вокалом, клавишными и перкуссией. Запись его сольного альбома под названием «Rock Bottom» проходила зимой 1973 года в «Manor», домашней студии фирмы «Virgin» близ Оксфорда. Эта студия была будто создана для записи рок-музыки – удобные помещения, атмосфера расслабленности и никакого жесткого графика. Общение с фонтанирующим идеями Робертом стало самым сто'ящим музыкальным опытом, который я получил вне группы.

Все это также позволило мне вернуться в «Top Of The Pops» – с их неизбежными гримерами, парикмахерами, укладкой и сушкой феном, – поскольку заодно с альбомом мы создали сингл, который, к нашему немалому удивлению, вошел в чарты. На том сингле имелась поистине выдающаяся версия песни «The Monkees» «I'm A Believer», сдобренная сказочно-авангардным соло на скрипке в исполнении Фреда Фрита из группы «Henry Cow». Хотя это достижение было слегка подпорчено неохотой Би-би-си показывать Роберта в кресле-каталке, режиссер в конце концов устыдился и сдался, так что все остались довольны. Поскольку прибыть на шоу смогли отнюдь не все собиравшиеся изначально музыканты, нам пришлось задействовать гитариста Энди Саммерса. Он тогда по большому счету болтался без дела, поскольку группу «The Police» еще только предстояло создать.

«Pink Floyd» большую часть оставшегося 1974 года откладывали ужасный момент создания пластинки. Как и в случае с альбомом «Relics», который был выпущен, когда застопорился «Meddle», мы поддались на уговоры фирмы грамзаписи и выпустили альбом компиляций. «Piper At The

Gates Of Dawn» и «A Saucerful Of Secrets» вместе составили двойной альбом под названием «A Nice Pair», изданного в комплекте с шуточными видеозаписями (лично для меня любимой остается монолог Сторма о расфокусированных очках).

Летом 1974 года мы отправились в короткий тур по Франции. Это отчасти было расплатой за жадность. Двумя годами раньше мы согласились сняться в рекламной фотосессии для французской компании безалкогольных напитков под названием «Джини». Съемки происходили в Марокко, а результат предназначался исключительно для Франции, и мы решили, что этот эпизод благополучно остался позади – не считая периодических уколов вины за желание по-легкому срубить деньги. В то время в гастролях прежде всего виделся способ резкого повышения числа продаж пластинок плюс возможность получить доход от выступлений в крупных концертных залах. Продвижение обычно ограничивалось бюджетом рекламного агента, плюс постеры и несколько интервью с группой на радио.

Однако мы совершенно позабыли, что в контракте с компанией «Джини» имелся пункт о том, что наш скромный кортеж будет сопровождать целый цирк промоутерских статистов «Джини», в основном состоящий из «законодателей стиля», как они виделись рекламному агентству. В данном случае это были фотомодельки и байкеры из «Беспечного ездока». Мы мучились подобно коту, пытающемуся стряхнуть с хвоста консервную банку, – по всей Франции за нами следовали гигантские плакаты с рекламой горького лимонного тоника компании «Джини» и позорное стадо модных личностей в темных очках и кожаных куртках. Стив потратил уйму времени, обговаривая дистанцию, на которой мы сможем от них держаться, но даже с этой дистанцией от нашего с таким трудом завоеванного доверия французских фанов оставались одни клочья всякий раз, как мы прибывали в очередной город.

Кто был доволен – так это наша дорожная бригада, члены которой с удовольствием общались с нашими спутниками. По сути, они даже испытывали глубокую благодарность к группе за возможность скрасить вечерок с моделями, сопровождавшими нас во время тура.

Мы с Роджером попытались избавиться от этих воспоминаний в течение сентября и октября, работая над серией фильмов для тура, который должен был начаться поздней осенью. Для ранних шоу «Dark Side» мы использовали клипы из документального фильма про серфинг «Хрустальный мореплаватель», а также анимацию Яна Имса для композиции «Time», однако теперь нам хотелось получить целый фильм,

который можно было бы показывать на протяжении всего шоу. Этот фильм, смесь документального материала и специально отснятых эпизодов, был готов до начала нашего крупного британского тура – первого за последние два года, – который открывался концертом в Ашер-холле, что в Эдинбурге.

Фил Тейлор, успевший поработать не с одной группой, присоединился к нам на гастролях 1974 года и теперь описывает их как «хаотические». Фил прибыл во время репетиций для тура, которые проходили в студиях «Unit» в Кингз-Кроссе – неподалеку от бара «Уимпи», – где мы работали над некоторыми новыми песнями, например «Shine On» и «Raving And Drooling». «Репетиционная студия» для нас означала по-настоящему просторное помещение, где решительно ничего нет, но где можно шуметь сколько угодно.

Это был достаточно мрачный период для группы – хотя публика, надо надеяться, об этом не догадывалась. Погода тоже не радовала: холодный дождь и низкие облака сопровождали нас от Эдинбурга до Кардиффа. Хотя у нас впервые было достаточно средств, чтобы сделать достойное сценическое шоу, мы были весьма недовольны результатом и нашим к этому делу подходом. Теперь мы наконец начали понимать, что идея гастролировать не дольше месяца, казавшаяся нам отличной, имела обратную сторону. Если брать трехнедельный тур, то первая неделя – это, считай, передвижная репетиция; ко второй неделе представление обретало некоторую связность, а на третьей неделе мы начинали все меньше думать о музыке и все больше – о возвращении домой.

Наше недовольство усугубляли проблемы с персоналом. После семи лет работы главным «роуди» Питер Уоттс нас покинул. Довольно долго он катился по наклонной, пока не стал совершенно ненадежным. Однако, поскольку члены группы были не до конца в ладу друг с другом, а четкой иерархии у нас не существовало, мы не могли держать ситуацию полностью под контролем. Питер по меньшей мере однажды был утром уволен одним из членов группы только затем, чтобы днем другой член группы восстановил его в должности. Одно время я не понимал, что у Питера развилась серьезная наркозависимость. Очевидно, у меня по-прежнему сохранялся весьма наивный взгляд на членов дорожной бригады. Так, много лет спустя я выяснил, что один из наших давнишних работников присоединился к нам вовсе не из любви к музыке, а с целью выплатить другому нашему работнику долг за наркотики. Когда ситуация с Питером стала совершенно неприемлемой, мы, стараясь действовать с большей деликатностью, чем в случае с Сидом, устроили Питера в клинику. К сожалению, лечение оказалось неэффективным, и в 1976 году Питер умер

от передозировки.

Когда Питер ушел, наш главный осветитель Артур Макс был повышен до должности шефа дорожной бригады. Но в высшей мере вспыльчивый нрав и непомерное самолюбие, которые помогли Артуру стать талантливым дизайнером-осветителем, лишили его возможности стать хорошим лидером. Однако альтернативного варианта среди техников и наладчиков аппаратуры не наблюдалось. В результате характер Артура внес свою лепту в общую атмосферу напряженности и хаоса. Фил Тейлор встретился с Артуром Максом, когда тот пребывал в классическом состоянии духа. Артур отвечал за все технические аспекты, включая звук, о котором мало что знал. Фил спросил у Артура: «Что я должен делать?», на что Артур ответил воплем: «Не лезь ко мне, просто делай!» В другой раз Артур захотел снять шоу на кинопленку, для чего залил сцену ярким белым светом, который полностью перекрыл наше световое шоу.

Мы также в срочном порядке взяли звукооператора, но у него не было опыта работы в атмосфере «живого» концерта, а из-за различных технических и личностных факторов ему пришлось еще сложнее. Точки, в которых мы играли после успеха альбома «Dark Side», были следующей ступенью после университетской сети. Зачастую они представляли собой огромные гулкие административно-общественные залы с проблематичной акустикой и без подходящего места для размещения микшерского пульта. Усовершенствованный микшерский пульт, который мы заказали в соответствии с нашими потребностями, прибыл поздно, имел серьезные проблемы с доводкой, и плюс ко всему наш звукооператор раньше не работал с подобной аппаратурой.

Он также крупно ошибся, не сумев наладить контакт с остальной частью дорожной бригады: однажды ночью ее члены смонтировали набор фейерверков под новеньким микшерским пультом. Когда бедняга включил пульт, фейерверки рванули, напугав до полусмерти несчастного звукооператора, который решил, что он взорвал новехонькую аппаратуру к чертовой матери… После такого промаха его дни с нами были сочтены. После трех шоу нам пришлось заменить этого несчастного Брайаном Хамфрисом, инженером, с которым мы впервые встретились во время работы над саундтреком для фильма Барбета Шредера «More». Брайан в этот период записывал шоу для радиотрансляции, и едва он закончил работу, мы выдернули его из фургона Би-би-си и посадили за микшерский пульт. Он был знаком как с группой, так и с дорожной бригадой, а его опыт работы в студии и в дороге с группой «Traffic» по крайней мере вселял в нас уверенность, что качество звука будет приемлемым. Однако, наученные

горьким опытом, мы попросили Криса Томаса посидеть рядом с Брайаном и оценить его работу. Брайан продемонстрировал железную уверенность в своих силах – либо он просто не заметил, что Крис сидел у него за спиной.

Нам сильно недоставало ответственности как членам группы. Похоже, всех куда больше интересовала, к примеру, покупка билетов на корт для сквоша, нежели совершенствование программы. В результате наши шоу как технически, так и музыкально становились беспорядочной смесью плохого и хорошего. Исключением были наши бэк-вокалистки, Карлина Уильямс и Венетта Филдс, которые всегда замечательно выступали, классно выглядели и отправлялись спать, как только в группе возникали признаки спора или ссоры.

После отличного выступления в «Эрлс-Корте» в мае 1973 года, проблемы, которые мы испытывали в турне, лишь добавляли нам разочарований и ощущения, что все мы тянем группу в разные стороны. Неизбежно мы подвергались серьезной критике со стороны музыкальной прессы. Особенно запомнилась оскорбительная статья Ника Кента из «Нью мьюзикал экспресс», который, будучи страстным поклонником Сида Барретта, совершенно не стеснялся в выражениях. Самое печальное, что мы понимали – часть критики, которую обрушил на нас Ник, была обоснованной. На самом деле его замечания вполне могли помочь нам сплотиться.

Думаю, можно сказать, что тогда мы были близки к распаду. Стив О'Рурк всегда настаивал на том, чтобы каждый член группы в какой-то момент подходил к нему, чтобы выпустить пар, пусть даже угрожая уходом. Роджер наверняка видел более легкие способы достижения своих целей, а Дэвид думал об альтернативах. Даже Рик, обычно погруженный в собственные мысли,уже был на грани… Я пытался держаться, но был готов к любому исходу.

В конечном итоге мы сумели достигнуть хотя бы подобия взаимопонимания. В середине ноября на четырех наших шоу в «Эмпайр-Пуле», что в Уэмбли, Брайан Хамфрис подтвердил свой профессиональный уровень, обеспечив нам качественное микширование «живого» звука. Энди Береза предоставил нам изобретенный им новый чудо-пульт.

Артура Макса переместили на его законное место за осветительным пультом, а техников сцены Робби Уильямса и Мика Ключински повысили до должности менеджеров тура. Тем временем группе уже хватило споров и дрязг, так что мы перешли к обсуждению общих проблем. Однако все мы испытали колоссальное облегчение, когда ближе к Рождеству в Бристоле наш тур закончился. В качестве финальной коды я гордо прибыл к отелю на

еще одном винтажном приобретении. На сей раз это был автомобиль «феррари 265-ГТБ4». Большую часть следующего утра я провел, меняя свечи зажигания, чтобы завести машину. Дальше последовал еще один адский привет от «бентли», когда тормоза «феррари» отказались делать что-то сверх легкого намека на замедление, хотя я давил на них до судорог в ногах.

В январе 1975 года мы вернулись к работе в студии. Все было далеко не просто. Отстраненность многодорожечной записи создала определенную перемену атмосферы, но весь процесс становился все более затянутым и кропотливым. С моей точки зрения, барабанные партии стали более глубокими и четкими. Теперь они требовали более тщательной проработки. Раньше мне удавалось держаться близко к аранжировкам, которые были развиты в процессе «живых» шоу. Выделение каждого барабана в отдельный трек означало, что для достижения нужного результата потребуется еще больше времени. Это составляло неотъемлемую часть общего усовершенствования студийной технологии, однако никак не помогало избавиться от ощущения, что мы уже больше не составляем группу, играющую вместе.

После работы на гастролях мы привлекли Брайана Хамфриса в качестве студийного звукооператора. Конечно, это было необычно – брать на работу инженера со стороны для работы на Эбби-роуд, и Брайану пришлось потрудиться, знакомясь с новым оборудованием. Однажды он совершенно случайно и непоправимо забил эффектом эха основной трек, который мы с Роджером несколько часов доводили до идеала.

Наш подход к работе по-прежнему был несколько разным. Само по себе особого значения это не имело, однако этого оказалось достаточно, чтобы сделать обстановку в студии куда менее рабочей, чем раньше. Пунктуальность стала камнем преткновения. Если двое из нас прибывали вовремя, а двое опаздывали, мы были вполне способны разгорячиться до праведного гнева. На следующий день роли с легкостью могли поменяться, так что виноватыми оказывались все.

Успех предыдущего альбома тоже имел не только достоинства. Теперь мы ясно понимали, какой вклад был внесен каждым членом группы, тогда как лавры (и, понятное дело, доля прибыли) в равной мере доставались всем. Отныне в деле крутилось куда больше денег. Наши издательские отношения были реорганизованы под руководством Питера Барнса, что привело к основанию в 1973 году фирмы «Pink Floyd Music Publishing». Тогда для группы иметь свою собственную выпускающую компании было делом достаточно необычным (в конце концов, даже «The Beatles» владели

лишь частью «Nothern Songs»). Необычным было и то, что мы могли получать деньги напрямую от своих заокеанских партнеров. Это решение полностью оправдало себя, когда выяснилось, что фирма «EMI» попросту позабыла собрать шестизначную сумму своих заокеанских доходов за последние три года.

Гонорары от продажи альбома «The Dark Side Of The Moon» уже начинали поступать, хоть и постепенно. Мы с Линди переехали из Камдена в Хайгейт, хотя так и не обросли масштабным хозяйством – для переезда нам хватило транзитного фургона и одного грузчика; никакой армии мебельных фургонов не потребовалось. Обзаводясь более солидной собственностью, мы привлекли креативных дизайнеров и мастеров, которые не только работали над улучшением домов, но и вовлекались в работу над нашими шоу. Кроме того, я наконец-то уступил своей страсти к автогонкам и завел бизнес в области ремонта автомобилей вместе со специалистом фирмы «Астон Мартин» Дерриком Эдвардсом.

Несмотря на все проблемы, теперь у нас уже имелись зачатки композиции под названием «Shine On You Crazy Diamond», придуманной на одной из репетиций в 1974 году и развитой в том же году как на репетициях, так и во время шоу. Роджер добавил достойный текст к печальной теме Дэвида, и эта песня стала важнейшей частью осеннего тура по Британии, открывая первую половину концерта вместе с двумя другими песнями Роджера, «Raving And Drooling» и «Gotta Be Crazy», которые мы решили не дорабатывать, а пока что оставить как есть. Роджеру уже пришла в голову для альбома общая идея «отсутствия», и стало ясно, что этим двум песням в рамках данной концепции места нет.

Вступление к «Shine On You Crazy Diamond», первому треку нового альбома, содержало единственный результат записи «Household Objects»: мы использовали старый трюк вечеринок – наполняли винные бокалы разным объемом воды, а затем водили пальцем по ободку для создания тягучих звуков. Эти тона были затем положены на шестнадцатидорожечный трек и так смикшированы в группах аккордов, чтобы каждый потенциометр управлял отдельным аккордом. Для достижения того же самого эффекта была изобретена стеклянная гармоника – инструмент, задействующий клавиатуру для управления вращающимися стеклянными пластинками; впрочем, мы так ее и не использовали.

В апреле 1975 года мы сделали перерыв в студийной работе, отправившись в очередное турне по Штатам. Некоторые уроки оказались усвоены – наше сценическое шоу заметно улучшилось благодаря более

профессиональной работе. Ранее наши спецэффекты являли собой опасную смесь воображения и мимолетного знакомства с искусством пиротехники. Во время одного предыдущего выступления в Кобо-холле в Детройте слишком ретивое использование пороха в опасной близости от гири, в литье которой оказался дефект, чуть было не оборвало одним взрывом все наши карьеры. В кульминационной точке композиции «Careful With That Axe» вместо легкого грохота и вспышки, которых мы вообще-то ожидали, последовал такой грандиозный взрыв, что он мигом выдул конусы почти всех наших динамиков. В результате остаток концерта звучал довольно бледно. Но самое худшее было в том, что осколки гири, пролетевшие у нас над головами, попали как минимум в одного зрителя. К счастью, он отказался от госпитализации и удовлетворился футболкой в качестве возмещения ущерба. Наш дорожный менеджер Крис Адамсон припоминает, что от этого взрыва басовые динамики Роджера улетели в десятый ряд пустых сидений за сценой и дорожная бригада провела весь следующий день, ремонтируя колонки для очередного выступления.

В другой раз, на выступлении в «Бостон-Гарденз», отряды пожарной охраны разместились вокруг сцены, чтобы предотвратить использование запрещенной пиротехники. Наступило время шоу, а никакой пиротехники нигде не было видно. На самом деле вся она была упрятана в ящики, подготовленные для того, чтобы члены дорожной бригады в нужный момент совершили стратегически важный рывок для детонации каждого заряда. Пожарные раскусили эту тактику, однако бригада шла на шаг впереди. Когда одного «роуди» дюжий сотрудник пожарной охраны схватил перед самым запалом, очередной взрыв возвестил о том, что это был всего лишь отвлекающий маневр. В общем, только ирландское происхождение нашего менеджера и наличие связей в Бостоне спасло нас всех от тюрьмы.

К американскому туру 1975 года мы очень кстати заручились помощью Дерека Меддингса, профессионала в спецэффектах, который отвечал за постановку самых лучших взрывов в фильмах о Джеймсе Бонде. Услуги Дерека оказались просто неоценимыми. Его работа в бондиане обеспечила нам доверие со стороны сотрудников пожарной охраны: они поняли, что мы знаем свое дело. Участие Дерека также подчеркнуло возросший опыт и профессионализм нашей дорожной бригады.

В мае и июне мы вернулись в студию, чтобы продолжить работу над альбомом «Wish You Were Here». Тогда мы услышали, что корифей джазовой скрипки Стефан Граппелли и классический скрипач Иегуди Менухин тоже записываются на Эбби-роуд, и кто-то предложил им представиться. Было логичным попросить их сыграть у нас. Мы подумали,

что они смогут что-то добавить к заглавному треку, который казался самым для этого подходящим, так как был по сути акустическим. Оба скрипача были рады нашей просьбе, и Стефан отважился принять вызов. Иегуди предпочел просто постоять и послушать невероятно изобретательную джазовую скрипку Стефана. Это был эксперимент, и вместо того чтобы загнать все на две дорожки для архива, мы просто записали игру Стивена на многодорожечник, чтобы использовать ее впоследствии, поскольку уже решили, что здесь скрипка будет лишней.

Более продолжительным стало сотрудничество с Роем Харпером. Рой являл собой смесь поэта и трубадура в традициях великих английских эксцентриков. Выступая в составе группы музыкантов фирмы «Blackhill» Питера Дженнера и Эндрю Кинга, а также будучи артистом «EMI», он записывал на Эбби-роуд свой альбом под названием «HQ». Мы как раз не могли решить, как петь «Have A Cigar». Роджер был недоволен своим вокалом. Мы с Риком считали, что Дэвид сможет спеть этот трек, однако он сам тоже не был уверен, что сумеет сделать это наилучшим образом. По счастью, у нас в аппаратной оказался Рой (мы частенько заглядывали друг к другу на сессии) и предложил спеть эту часть. Тогда это показалось нам отличным решением проблемы, но мне кажется, что Роджер впоследствии сожалел, что сам не исполнил эту вещь. Он все больше и больше проникался идеей, что должен сам петь все написанные им песни.

Именно во время тех сессий на Эбби-роуд, 5 июня, у нас появился совершенно неожиданный визитер. Я вышел из студии в аппаратную и заметил какого-то малого с бритой головой, одетого в поношенный желтовато-коричневый макинтош. Посетитель держал пластиковый пакет для покупок, на лице у него застыло чертовски благожелательное, но довольно бессмысленное выражение. Его внешность вряд ли могла обеспечить ему допуск в студию дальше приемной, а потому я предположил, что он друг одного из наших звукооператоров. В конце концов Дэвид спросил у меня, знаю ли я, кто это такой. Даже тогда я не смог его опознать, и Дэвиду пришлось мне объяснить. Это был Сид. Даже сейчас, двадцать лет спустя, я помню охватившее меня смущение.

Физическая перемена меня просто шокировала. Я запомнил Сида семилетней давности – на шесть стоунов легче, с темными кудрявыми волосами и кипучей энергией. Я вспоминал даже не того истощенного Сида, каким он был под конец, а скорее того, каким мы его узнали, когда он прибыл в Лондон из Кембриджа. Сида, который играл на сногсшибательной гитаре «Fender Esquire» с зеркальными дисками, Сида, в гардеробе которого было полно рубашек от Теи Портер, а рядом

непременно вертелась красивая блондинистая подружка.

Теперь Сид казался человеком, у которого вряд ли есть друзья. Речь его была отрывистой и не вполне связной, хотя, если честно, не думаю, что кто-то из нас был тогда особо красноречив. Понятия не имею, зачем Сид пришел на студию. Его не приглашали, и я не видел его с тех пор, как он покинул группу в 1968 году, хотя в году 1970-м Роджер, Рик и Дэвид работали над двумя сольными альбомами Сида: Дэвид играл с Роджером на «The Madcap Laughs», а с Риком – на «Barrett». Сид по-прежнему жил в Лондоне (какое-то время он снимал номер в отеле «Хилтон»). Очевидно, он услышал о том, что мы работаем на Эбби-роуд. Его прибытие совершенно неожиданно напомнило о целом периоде в жизни группы. Одним из основных чувств, которые меня охватили, была вина. Мы все сыграли какую-то роль в том, чтобы довести Сида до его нынешнего состояния, – через отречение, недостаток ответственности, бесчувственность или откровенный эгоизм.

Встреча с Сидом на улице сильно расстроила бы любого из нас, однако внезапное столкновение с ним в студии оказалось особенно драматичным. Ведь это была не просто какая-то студия, а Студия-3 на Эбби-роуд, то самое место, где была выполнена большая часть великого труда Сида, в свое время такая же его территория, как и всех остальных, и это делало ситуацию еще более мучительной. Можно провести параллель с тем, как какой-нибудь Питер Пэн возвращается и видит, что его дом на месте, но люди изменились. Ожидал ли Сид увидеть нас такими, какими мы были семь лет назад, готовыми снова с ним работать?

Мы попытались продолжить сессию звукозаписи, снова проигрывая ту вещь, над которой работали (легенда гласит, что это была композиция «Shine On You Crazy Diamond» – трек, на который больше всего повлияло то ли присутствие, то ли отсутствие Сида, – хотя я не уверен, что это так), но все мы были выбиты из колеи его появлением. Сид прослушал композицию, после чего кто-то из нас спросил, как он ее прокомментирует. Не помню, чтобы он выразил какое-либо конкретное мнение, но когда предложили снова проиграть эту вещь, Сид спросил, какой в этом смысл, раз мы только что ее слышали…

В день визита Сида в студии находился Фил Тейлор. Затем он оказался за одним столом вместе с Дэвидом и Сидом в буфете на Эбби-роуд. Дэвид спросил у Сида, что он собирается делать.

– Ну что ж, – сказал Сид. – У меня есть цветной телевизор и холодильник. В холодильнике – свиные отбивные, но они уже кончаются, так что надо купить еще.

Позднее Фил, отъезжая от студии, заметил, что Сид высматривает кого-нибудь, кто его подбросил бы. Фил сильно сомневался, что сумеет справиться с разговором, а потому втянул голову в плечи, проезжая мимо.

Невзирая на странное впечатление от появления Сида, следует сказать, что его присутствие стало катализатором работы над композицией «Shine On You Crazy Diamond». Текст уже был написан, однако визит Сида подчеркнул наполняющую его меланхолию и, вполне возможно, повлиял на окончательную версию песни. Я по-прежнему считаю самым сильным моментом на всей пластинке тот, когда последние ноты стихают и Рик на высоких тонах повторяет скорбную линию рубато из «See Emily Play».

После успеха альбома «Dark Side» мы смогли заняться более продуманными проектами со Стормом и «Hipgnosis». Сторм предложил четыре-пять идей, связанных с темами на альбоме, – включая человека, плывущего сквозь песок, застывший нырок, горящего бизнесмена и летящую вуаль. Чтобы не мучиться с выбором, мы решили сохранить все.

Когда запись была закончена, мы переключились на «живые» выступления. Решив, что нам нужен режиссер, чтобы отснять особую запись для фонового видео, мы подписали контракт с венгерским режиссером Питером Медаком, среди фильмов которого были «День в смерти Джо Эгга» и «Правящий класс». Он переснял для нас «Money» и «On The Run». Приглашение профессионального кинорежиссера отражало наше желание использовать новый подход к съемкам. Тем же мы руководствовались, пригласив Джеральда Скарфа в качестве аниматора.

Впервые мы познакомились с Джерри через его шурина Питера Эшера, нашего знакомого еще с шестидесятых годов – он тогда играл в дуэте под названием «Peter & Gordon», у которого был хитовый альбом в Америке с песнями «Lady Godiva» и «World Without Love». Питер никогда не отказывал нам в советах, пусть даже мы не всегда им следовали. После окончания карьеры исполнителя он стал весьма успешным менеджером, работая с Джеймсом Тейлором и Линдой Ронстадт.

Я видел чудесный, раскрашенный вручную фрагмент анимации под названием «Долгое путешествие», который Джерри Скарф выполнил для одной из программ Би-би-си, так что когда мы стали искать новые идеи для фильма, его имя всплыло тут же. Поскольку Джерри был цивилизованным человеком с ясными воззрениями на политику и жизнь, а также обладал таким же черным чувством юмора, как и мы, нам быстро удалось найти общий язык. Джерри создал образы и эпизоды фильмов, среди которых была человеческая фигура, уносимая ветром, а также сюрреальный, похожий на броненосца монстр. Оба этих образа использовались в

композиции «Welcome To The Machine». Как и в случае с Дереком Меддингсом, участие Джерри показало, что коммерческий успех дал нам возможность работать с настоящими профессионалами.

В июне 1975 года мы снова отправились на гастроли в Америку. Там мы пытались задействовать все более и более сложные эффекты. Из всех этих эффектов нашим самым красочным провалом стала, пожалуй, надувная пирамида. Роджер, полагаясь на архитектурное образование, любезно профинансированное британскими налогоплательщиками, задумал сделать сцену в форме пирамиды с надувной крышей, решив таким образом все проблемы с дизайном площадки тех размеров, что нам требовались, и заодно обеспечив защиту от непогоды. Мы были восхищены его идеей, решив, что все это будет выглядеть просто сказочно. Изюминкой замысла было то, что во время кульминации шоу пирамида должна была изящно подняться в небеса на канате, приведя публику в полный восторг. Дизайн Роджера требовал колонн в четырех углах высотой свыше сорока футов, основание площадью в шестьсот квадратных футов (размер приличного дома), общую высоту конструкции в восемьдесят футов и объем гелия, вполне достаточный для дирижабля. Малейшее дуновение ветра должно было заставлять всю конструкцию дрожать и колыхаться, как лондонский мост Милленниум сразу после открытия.

Первое шоу состоялось в Атланте, где сила ветра превысила параметры безопасности и оказалась вполне достаточной для того, чтобы все наше сооружение рухнуло. Мы тут же попытались решить проблему, заняв целую бригаду ремонтников перестройкой конструкции, тем временем несколько концертов прошло под крышей. Однако, преследуемые скверной погодой, трудностями транспортировки гелия и еще более сильным ветром, мы в конечном итоге – подобно капитану Хорнблауэру, столкнувшемуся с вышедшим из-под контроля парусом, – отдали распоряжение обрезать канат и выпустить чертову штуковину на свободу.

Конструкция поднялась на несколько сотен футов, а затем перевернулась. Воздушный шар на самой ее вершине казался стекающей каплей слезы. «Боже мой, да ведь она рожает», – выкрикнул в этот момент один сдвинутый американец. Теперь ткани, понятное дело, уже не хватало подъемной силы – так что, пока «слеза» направлялась в стратосферу, самое большое влажное одеяло в мире весьма неграциозно накрыло автостоянку, где его затем разорвали в клочья какие-то буйные охотники за сувенирами. В самом конце шоу нам удалось пройти к передней части сцены, спрыгнуть на землю и без всяких препятствий дотопать до ближайшего отеля. Легкость нашего отступления навела на мысль, что пирамида оказалась

куда узнаваемей нас самих – и мы не были особенно против.

Небольшим, но эффектным показателем размаха наших турне стал размер завтрака дорожной бригады. Я случайно оказался в одной из комнат обслуживающего персонала, когда туда прибыл завтрак. Во-первых, завтрак принесли почему-то в два часа ночи после шоу, но еще больше меня впечатлил масштаб трапезы. Расчет явно был в том, чтобы никто из дорожной бригады в течение следующих суток не смог смотреть на еду. Бифштекс, яичница, бекон, картофельные оладьи, вафли, кексы и блины подали вместе со свежими фруктами, кукурузными хлопьями, французскими тостами и лимонадом. Завершали пиршество сок, кофе и широкий ассортимент спиртного.

Наш собственный аппетит к сценическим эффектам тоже был избыточным, это продолжалось до самой Канады, где после нашего финального североамериканского шоу какой-то излишне ревностный член дорожной бригады, поощряемый Аланом Фреем, нашим давнишним американским агентом, решил, что самый простой способ избавиться от оставшейся взрывчатки – прикрепить ее к табло на стадионе и поджечь. Взрыв оказался поистине сногсшибательным. Табло изрыгнуло из себя дым, огонь, а также счет порядка тысячи очков каждой из команд. Нам пришлось заплатить не только за табло, но также за множество вылетевших в ближайших домах стекол. К счастью, мы успели извиниться и отбыть, прежде чем местные власти сумели прихватить нас за задницу.

Затем мы, повинуясь совершенно безумному графику, метнулись обратно в Англию, чтобы выступить на шоу в Небуорте, которое должно было поразить публику техническими эффектами. Но времени было слишком мало, а мы совершенно измотаны. Генераторы стабилизировать не удалось; в течение дня стало ясно, что электронные клавиши Рика тоже нуждаются в настройке. Однако мы не оценили важность последнего факта, так что, когда опустилась темнота и зажглись юпитеры, инструмент Рика стал менять высоту в унисон со звуком. Звучал он просто ужасно. Всякий раз, как включался приводной регулятор громкости, клавиши Рика фальшивили. Под сценой Фил Тейлор, Робби Уильямс и техник из генераторной компании в отчаянной попытке исправить ситуацию пытались провернуть ручку генератора. Фил припоминает, что их усилия были «мужественными, но безнадежными», а клавишные тем временем продолжали блуждать между диезом и бемолем.

Наконец Рик в отчаянии бросил свое рабочее место, после чего мы кое-как проковыляли через все представление, используя только одно пианино и менее чувствительные клавишные, а также умеренное световое

шоу. И тем не менее, несмотря на технические проблемы на сцене и под ней, мы сумели с колоссальной эффективностью отвлечь внимание публики, когда (вместо моделей самолетов, которые использовались на других выступлениях) в самом начале шоу нам удалось устроить демонстрационный пролет двух настоящих «Спитфайров» над самыми головами зрителей.

Глава восьмая ВОЗДУШНЫЙ ШАР ПОДНИМАЕТСЯ

Настал период, когда мы – возможно, вдохновленные великолепием Небуорта – взялись за оборудование небольшого здания своей собственной империи. Мы купили дом 35 по Британия-Роу, совсем неподалеку от Эссекс-роуд в Ислингтоне. Здание под названием «Britania Row» представляло собой трехэтажный комплекс церковных помещений, который мы намеревались конвертировать в студию звукозаписи и складские помещения для наших все увеличивающихся объемов сценической аппаратуры. Не то чтобы мы были недовольны оборудованием на Эбби-роуд. Просто мы проводили в студии столько времени, что казалось логичным создать такую обстановку, которую мы смогли бы подстраивать под свои потребности. К тому же тогда многие группы стремились создать собственные студии звукозаписи: у Пита Таунсенда была «Eel Pie», а «The Kinks» владели студией «Konk».

Срок первоначального договора, который мы заключили с «EMI» (куда входило сокращение нашего процента доходов в обмен на неограниченное время на Эбби-роуд), уже истек, так что мы опасались эскалации студийных расценок. Невесть как мы сумели убедить себя в том, что «Britania Row» поможет нам сэкономить. Возможно, мы просто мечтали об успешной коммерческой студии, даже несмотря на существенные капиталовложения, которые это за собой влекло.

В то время из всей группы только мы с Роджером жили в Лондоне – Дэвид по-прежнему проживал к северу от Лондона, около Ройдена в Эссексе, а Рик теперь обосновался в Ройстоне, к югу от Кембриджа. Таким образом, местоположение «Britania Row» в лондонском районе С1 оказывалось достаточно удобным для Дэвида и Рика, очень удобным для меня (поскольку я жил в Хайгейте, в нескольких милях к северо-западу) и на зависть удобным для Роджера, чей дом в Ислингтоне находился всего лишь в паре сотен ярдов от будущей студии. Впрочем, это удобство быстро закончилось: после развода с Джуди Роджер вскоре переехал в юго-западный Лондон.

Из трех этажей купленного нами здания первый этаж отводился непосредственно на студию. Это означало, что главным складским

помещениям предстояло расположиться наверху, а это в свою очередь предполагало монтаж системы для загрузки и выгрузки многих тонн оборудования, усиленной автопогрузчиком, который угрожающе покачивался над улицей и черным ходом. Верхний этаж стал конторой и местом размещения бильярдного стола, который, по мнению Роджера, являлся одной из главных составляющих необходимого оборудования. Он помогал Роджеру преодолевать тяготы звукозаписи; в дальнейшем бильярдные столы волшебным образом появлялись всюду, где Роджер записывался. Если же Роджер уставал от приманки в виде зеленого сукна, он мог подкрепляться едой, поставлявшейся студийным сторожем Альбертом Колдером, отцом одного из наших бывших «роуди» по имени Берни, – именно Альберт изобрел колоссальный гамбургер, щедро сдобренный чесноком.

Наш генеральный план для «Britania Row» заключался в постепенном нашем превращении в королей арендного бизнеса на основе предположения, что другие группы непременно возжаждут попользоваться нашей аппаратурой. К сожалению, большинство из них не нуждалось в том безумно сложном наборе, который требовался для наших шоу, а потому бо'льшая часть осветительных вышек и квадрофонических микшеров так и осталась пылиться в задней части кладовки, пока их, точно состарившихся семейных любимцев, с нежностью не переправили в лучший мир. По мере того как шло время, один за другим члены группы уклонялись от коммерческого участия как в арендной, так и в имущественной стороне бизнеса, пока я наконец не оказался единственным оставшимся пайщиком. К счастью, в 1986 году менеджерская команда в составе Брайана Гранта и Робби Уильямса взяла этот бизнес на себя. Когда я в последний раз слышал про «Britania Row», она процветала, а в числе ее клиентов среди прочих значились и «Pink Floyd».

Если арендная компания оказалась камнем, который мы добровольно повесили себе на шею, то студийная мощность стала делом куда более интересным. Мы попросили Джона Корпа, нашего старого приятеля по Политеху на Риджент-стрит, разработать дизайн студии. Планы Джона включали использование шлакобетонного блока под названием лигнасит. Лигнасит – композитная смесь, куда входят опилки, песок и цемент, – акустически был куда менее отражающим, нежели кирпич, а это означало, что мы смогли бы использовать его для окончательной отделки студии вместо обычного причудливого смешения древесины хвойных пород, брусчатки и ковра, что в то время служило обычным декором для студийных помещений.

Мы намеревались построить каркас в расчете на то, что любые акустические несовершенства можно будет впоследствии исправить прокладками и мягкими материалами. Первый этаж позволял нам устроить цельную блочную структуру внутри существующего здания. Такая структура студии как бы плавала на резиновых изолирующих прокладках, вставленных в бетонную плиту. Это было необходимо для уклонения от неизбежных жалоб на шум от соседей, а также для изоляции от грохота грузовиков и автобусов, что непрестанно двигались по соседней Нью-Норт-роуд. Однако, подобно большинству студий звукозаписи, мы, похоже, больше страдали от жалоб на шумные компании, которые по ночам высыпали из наших помещений, нежели на звуки, вырывающиеся из тщательно продуманных темниц.

Мы также хотели сконструировать студию, которую любой из нас четверых смог бы использовать без помощи постоянно находящегося там опытного звукооператора или магнитофонного техника. Это означало разработку системы, достаточно простой для того, чтобы приглашенные музыканты смогли включать свои наушники куда следует, не призывая на помощь ассистента для поиска нужного места. Эта идея сработала на удивление хорошо. Все было четко помечено в терминах непрофессионала: разъем для наушников был обозначен просто как «наушники» вместо того не поддающегося расшифровке кода, который склонен считаться нормой в больших коммерческих студиях.

Наше решение избегать какой-либо излишней красивости придало этому месту стильное строгое ощущение. Это также отражало нашу природную наклонность – домик смотрителя, который мы с Роджером и Джоном Корпом еще студентами архитектуры разрабатывали в качестве учебного проекта, стал таким зловещим и неприступным, что ни один здравомыслящий человек не захотел бы там жить. Говорят, что, увидев конечный результат на Британия-Роу, Роджер высказался следующим образом: «Здесь совсем как в чертовой тюрьме. Хотя, если вдуматься, это очень даже подходит…» Там не было никакого естественного света, и после нескольких часов помещение начинало обретать мрачные клаустрофобные черты ядерного бункера – хотя оно, безусловно, было куда более стрессовым, особенно маленькая аппаратная, предельно тесная, с рядом неудобных сидений вдоль задней стены, судя по всему, специально предназначенных для того, чтобы визитеры не задерживались. В то время сама студия по-прежнему являлась наиболее важной ареной деятельности в процессе звукозаписи. Лишь в более поздние времена, обретя возможность включать цифровые инструменты и семплеры прямиком в микшерский

пульт, группы стали проводить больше времени в аппаратной. В результате большие студии оказались устаревшими, зато возникла острая необходимость в более просторных аппаратных.

Конструкционная работа на Британия-Роу заняла большую часть 1975 года, однако уже к его концу нам удалось проверить аппаратуру на паре заказов, один из которых включал в себя работу с Робертом Уайаттом над некоторыми песнями Майка Мантлера. У нас имелся микшерский пульт и 24-дорожечный магнитофон от американской компании «MC1», пусть даже не самый дорогой из имеющихся в наличии, зато вполне профессионального качества. Именно там мы в 1976 году записали наш альбом «Animals». Хотя студии, которыми владели группы, обычно становились возможностью для потворства своим слабостям, «Britania Row» воплощала более минималистский или, можно сказать, более бережливый подход.

Брайан Хамфрис отвечал за всю звукооператорскую работу. Хотя Брайан работал над нашей музыкой к фильмам, «живыми» шоу и альбомом «Wish You Were Here», угнетающий недостаток пространства в «Britania Row» вкупе с прелестями гастрольной жизни, похоже, сильно на него повлиял, поскольку по мере продвижения альбома он начал проявлять явные признаки утомления. Все это еще больше усугублялось тем фактом, что Брайан совершенно не понимал одной важной вещи: общаясь с группой, знаменитой своими левыми склонностями, проще поддерживать несколько более правые воззрения, особенно когда в зоне слышимости оказывался Роджер. Были у Брайана и другие привычки: невесть почему на протяжении всей работы он стирал метки с микшерского пульта одним и тем же жутким обрывком тряпки – пожалуй, он стала чем-то вроде его талисмана. Позднее, после завершения записи, Роджер вставил эту тряпку в рамку и презентовал ее Брайану.

Большая часть материала для «Animals» уже существовала в форме песен, ранее написанных Роджером. Композицию «Dogs» мы исполняли еще до выпуска альбома «Wish You Were Here» на осеннем туре по Британии в виде песни под названием «Gotta Be Crazy», а элементы «Sheep» появились на том же самом туре как «Raving And Drooling». Эта музыка больше года находилась в процессе дозревания. Надо думать, на ней благотворно сказалась определенная проверка на прочность перед зрительской аудиторией во время тура.

Ближе к концу записи Роджер создал две композиции под общим названием «Pigs On The Wing» для начала и финала альбома. Они предназначались для придания общей форме альбома лучшей динамики, а

также для усиления его «животной» темы. Увы, это поднимало вопрос о доле вознаграждения (которая основывалась на числе вещей, а не на их длине), поскольку давало Роджеру два добавочных трека. Это также означало, что более длинная композиция «Dogs», написанная в соавторстве с Дэвидом, не будет разбита на части, а останется цельным треком. Этот вопрос впоследствии действительно оказался предметом споров.

На следующих гастролях мы решили усилить группу еще одним гитаристом, чтобы играть некоторые из вещей, которые Дэвид перезаписал в студии, и в конечном итоге Стив пригласил к нам гитариста по имени Сноуи Уайт. Стиву его рекомендовала Хилари Уолкер, которая работала с Кейт Буш. Сноуи играл с бывшим участником «Fleetwood Mac» Питером Грином, а также с группой «Cockney Rebel». Теперь же он только-только закончил тур по Штатам вместе с Элом Стюартом, когда получил сообщение, что Стив пытается с ним связаться.

Сноуи вспоминает, что прибыл в аппаратную в весьма неудачный момент. Пока Брайан находился в отпуске, мы с Роджером взяли на себя обязанности звукооператоров, после чего успешно стерли недавно законченное Дэвидом гитарное соло. Это был как раз тот случай, когда я с готовностью признал старшинство Роджера… Сноуи удостоился краткой реплики сперва Дэвида («Если бы ты не умел играть, тебя бы здесь не было, верно?»), а затем Роджера («Раз уж ты здесь, можешь что-нибудь сыграть»). Далее Роджер дал Сноуи взглянуть на соло в «Pigs On The Wing», которое выбивалось из общей динамики, когда трек разбили надвое для окончательной версии альбома. Впрочем, Сноуи мог утешаться тем, что весь трек – включая его соло – появлялся только на восьмидорожечной кассетной версии и таким образом мог быть по достоинству оценен лишь избранным меньшинством слушателей, обладающих нужной аппаратурой. Позднее Сноуи участвовал в туре «Animals», каждый вечер открывая шоу басовым введением к композиции «Sheep», чем порядком смущал первые ряды публики, пытавшиеся сообразить, который это тип из «Pink Floyd», поскольку никаких программок или объявлений, где объяснялось присутствие Сноуи, попросту не существовало.

Я наслаждался производством этого альбома больше, чем работой над «Wish You Were Here». Здесь чувствовался некий возврат к ощущению единения группы. Возможно, так получалось потому, что мы воспринимали «Britania Row» как свою собственность, а потому стремились оправдать существование студии, записав успешную пластинку. Учитывая, что студия принадлежала нам, мы могли проводить в ней столько времени, сколько хотели. Кроме того, не приходилось доплачивать за бесконечные партии в

снукер.

В сравнении с нашими предыдущими работами, «Animals» стал более прямым и откровенным альбомом. По моему мнению, он не так сложен по конструкции, как «Dark Side» или «Wish You Were Here». После записи номеров монтаж по-прежнему был довольно мучительным процессом, зато, пожалуй, теперь мы научились быстрее его проделывать. Должен сказать, что у меня нет каких-то особенно сильных воспоминаний непосредственно о сессиях звукозаписи. Скорее мои воспоминания связаны с самой студией «Britania Row».

Некоторые критики считают, что музыка на альбоме «Animals» жестче и резче всего, когда-либо нами сделанного. Существуют различные причины того, почему так могло получиться. В студии определенно царило рабочее настроение. Мы никогда не поощряли потока визитеров на наши предыдущие сессии звукозаписи, однако в «Britania Row» недостаток пространства приводил к тому, что для команды реально оставалось место только в кабине.

Некоторая резкость композиций также могла стать реакцией на обвинения в исполнении «допотопного рока», которые обрушивались на нас и прочие группы вроде «Led Zeppelin» и «Emerson, Lake & Palmer». Мы все прекрасно знали о появлении панк-рока – любой человек, даже если он вообще не слушал никакой музыки, просто не мог не заметить вторжения группы «Sex Pistols». А чтобы мы, запертые в бункере «Britania Row», ненароком не пропустили этот факт, их солист Джонни Роттен любезно щеголял футболкой с поистине очаровательной надписью «Я ненавижу „Pink Floyd"».

Панк, вполне возможно, стал реакцией на решение фирм грамзаписи сосредоточиться на тех, кого они считали гарантированно успешными, нежели рисковать с раскруткой новых групп, – подобно тому, как в шестидесятых годах они взяли бы кого угодно с длинными волосами, даже овчарку. Почти тридцать лет спустя это опять стало верно. Если компания грамзаписи платит крупную сумму денег за какую-то уже наработанную группу, у нее есть серьезный шанс окупить свои инвестиции; с другой стороны, можно потратить ту же сумму на дюжину новых групп и все потерять. В финансовом плане такие действия вполне понятны, однако они не стимулируют развития свежих групп. Одно из посланий панка состояло в возможности делать пластинки за тридцать фунтов с мелочью. Хотя мы вполне симпатизировали подобным настроениям, с точки зрения панка мы находились по другую сторону баррикады. «Конечно, не обязательно, чтобы весь мир был населен динозаврами, – сказал я в то время, – но было

бы прелестно, если бы хоть кто-то из них остался в живых».

Из «Britania Row» вряд ли вышел бы Зимний дворец, однако зарождение панк-движения стало тем моментом, когда мы вдруг почувствовали, что находимся не в том крыле культурной революции – точно так же, как в пору андеграундных дней 1966 и 1967 годов мы находились в нужном ее крыле. Десятилетний срок все перевернул, и, вне всякого сомнения, это будет повторяться снова и снова. Классные кайфующие хиппи скандалят с родителями, которые ворчат, что программа «Pop Idol» банальна, а тексты песен на шоу «Top Of The Pops» невнятны. Эти самые хиппи в свое время вдруг обнаружат, что они превратились в родителей. Хотя сейчас они, по крайней мере, уже могут представить себе иронию этой ситуации…

Примерно через год после выпуска «Animals» мне позвонил Питер Варнс, наш издатель. Он поинтересовался, не хочу ли я спродюсировать альбом группы «The Damned» в студии «Britania Row». Не думаю, что я стал первым кандидатом. На самом деле они хотели, чтобы их продюсировал Сид, что было бы совершенно замечательно, однако весьма непрактично. В результате этим опытом насладился я – быть может, даже больше, чем члены группы. К несчастью, тогда их раздирали различия музыкальных пристрастий, так что парни без конца спорили о том, чего хотят достичь.

Группа «The Damned» представляла любопытную смесь воззрений. Рэт Скабиз и Кэптен Сенсибл были убежденными панками, однако из них двоих Кэптен казался мне куда более опасным. Если Рэт вполне мог под влиянием минутного настроения просто что-нибудь поджечь, Кэптен наверняка провел бы серьезную подготовку поджога, аккуратно собирая легковоспламеняющиеся материалы. Дейв Вэньян был убежденным готом, и лишь Брайан Джеймс мечтал продвинуть группу в новые музыкальные сферы. Кэптена подобная философская перемена никак не затрагивала. Предложение о конкретной линии бас-гитары с использованием глиссандо сразу же отвергалось, а идея сделать больше пары проб рассматривалась как ересь. Мы закончили альбом и смикшировали его примерно за то же самое время, какое понадобилось бы группе «Pink Floyd» на расстановку микрофонов.

Ник Гриффитс, бывший звукооператор Би-би-си, который присоединился к нам в самом конце работы над альбомом «Animals», стал звукооператором этих сессий. Ник вспоминает, что один из членов группы «The Damned» сподобился расписать все дорогие лигнаситовые стены в студии. Пришлось потом тщательно стирать эти граффити. Хотя группа

была весьма этим обескуражена (трудно представить себе Рэта Скабиза и Кэптена Сенсибла в резиновых перчатках и с тряпкой), студия дала недвусмысленный приказ отскрести все каракули.

В декабре 1976 года запись и микширование «Animals» были закончены, и началась работа над конвертом альбома. «Hipgnosis» представил три идеи, и впервые за время работы с ними ни одна из них не показалась нам привлекательной. Так что конверт, выполненный Стормом, появился из идеи Роджера, вертевшейей вокруг гидроэлектростанции Баттерси, странного фантастического сооружения на берегах Темзы, которое уже двигалось к концу своего срока службы. Разработанное сэром Джайлсом Гилбертом Скоттом (дизайнером одного из символов Британии, красной телефонной будки, теперь тоже устаревшей) и построенное в конце 1930-х годов, сейчас это здание по сути состояло из двух связанных между собой гидроэлектростанций; вторая из них, построенная в 1953 году, обеспечила появление на горизонте Лондона четырех высоченных дымовых труб. В то время Роджер жил на Броксаш-роуд близ Клапам-Коммон, и фактически каждый день ездил через весь Лондон, чтобы добраться до студий в Ислингтоне. Этот маршрут пролегал мимо нависающих труб гидроэлектростанции, дав Роджеру зерно идеи, использованной для конверта.

Макет надувной свиньи был изготовлен Эндрю Сондерсом (с участием Джеффри Шоу), а затем одна немецкая компания сделала для нас реальный объект. Фирма «Баллон фабрик» оттачивала свое мастерство еще на первых цеппелинах, однако в порядке перековки мечей на орала она впоследствии изготовила для нас некоторое число надувных свиней. В начале декабря мы остановились на варианте эскиза заброшенной гидроэлектростанции с гигантским воздушным шаром в виде свиньи (в дальнейшем эту самую свинью стали невесть почему называть «Элджи»). Тридцати футов в длину, надутая гелием и весьма вызывающая, свинья словно бы силилась сорваться со своей привязи. В качестве дополнительной меры предосторожности мы заручились услугами опытного снайпера на тот случай, если Элджи и впрямь попытается дать деру.

Фотосъемка была намечена на 2 декабря, однако погода оказалась ненастной. У нас также имелись кое-какие проблемы с оборудованием, а потому мы решили перенести все на следующий день. К несчастью, хотя погода на следующее утро улучшилась, снайпер почему-то не прибыл, и к обеду его на посту не оказалось. Из-за внезапного порыва ветра стальной трос лопнул, и Элджи пустилась в плавание, поднимаясь в небеса со скоростью двух тысяч футов в минуту – куда быстрее полицейского

вертолета, который попытался было ее перехватить. Заминка вышла совершенно незапланированная. Мы прекрасно понимали, что помимо потери весьма дорогой части нашего оборудования вполне можем вызвать крупную авиационную катастрофу. В результате спешно были вызваны адвокаты, намечены планы защиты и назначены козлы отпущения.

Одно из моих любимых воспоминаний об этом инциденте – совещание с участием нашего адвоката Бернарда Шеридана и пресс-агента Линды Стэнбери. Услышав новости о том, что свинья направляется в сторону Германии, Линда, которая мыслила исключительно в категориях гастрольных документов, простонала: «Но ведь у нее же нет путевого листа…» (Бюрократия гастролей была просто поразительной – бесконечные списки аппаратуры, бланки в трех экземплярах на каждую погрузку фургонов. Наша команда не имела права пренебречь ни одной формальностью. При любом пересечении границы таможенный контроль мог по своей прихоти проверить все эти чертовы документы. Причем таможенники, похоже, сами не знали, как обращаться со всевозможными бланками. Однажды у нас случилась стычка с властями, когда бельгийские таможенники оторвали не ту часть бланка или проштамповали не ту секцию путевого листа, после чего потребовалось три года, чтобы убедить бельгийские власти в том, что мы вовсе не планировали колоссальную нелегальную продажу трех заявленных грузовиков с аппаратурой. Поощрение свободы передвижений внутри Европейского союза хотя бы от этого нас избавило.)

К счастью, свинья сама собой опустилась и была обнаружена фермером в Кенте без всяких видимых повреждений. Ходила история о том, как один пилот авиалинии заприметил блудную свинью, уже заходя на посадку в аэропорту Хитроу, но побоялся о ней доложить, решив, что служба управления полетами вполне может счесть его пьяным. Увы, я считаю, что эта история апокрифична. Ужасная правда состоит в том, что образ свиньи оказался лишь позднее врезан в картинку, ибо наилучшее изображение гидроэлектростанции, в печальном ореоле облаков, было снято днем раньше, во время разведки, когда Элджи отсутствовала.

Надувные свиньи стали нашими постоянными спутницами на гастролях. На нескольких оупен-эйрах одна такая свинья парила над аудиторией, а потом ее утягивали за сцену. Позднее ее заменяли идентичной, но более дешевой родственницей, наполненной гелием с добавкой пропана, и эта свинка взрывалась с таким выбросом пламени, рядом с которым масштаб голливудских спецэффектов представлялся застывшим где-то на уровне «Крепкого орешка». В одной из концертных

точек пропан в порядке эксперимента был заменен смесью кислорода и ацетилена, произведшей такой мощный взрыв, что у Марка Фишера до сих пор звенит в ушах – не столько от самого взрыва, сколько от взбучки, устроенной ему Стивом О'Рурком.

У нас также имелись фейерверки, которые при детонации выпускали на свободу парашюты в форме овец. Эти парашюты затем плавно плыли вниз. Компания, изготавливавшая для нас эти фейерверки, отполировала свою технологию на заказе от одного шейха из Саудовской Аравии, чья фотография была схожим образом продемонстрирована на праздновании его дня рождения, – сотрудники этой компании рассказали нам, что эту работу они унаследовали, когда их предшественники во время торжественной церемонии возведения шейха на престол нечаянно запустили фотографию его родственника, который был только-только низвержен.

«Animals» стал нашим первым «фирменным» туром. Ранее материал нового альбома естественным образом включался в любые гастрольные выступления, однако только теперь мы впервые сознавали, что отправляемся в дорогу с определенной целью: продвинуть конкретный альбом. Тур открывался 23 января 1977 года концертом в «Вестфален-халле» в Дортмунде. После Европы в феврале и Британии в марте мы направились в Штаты на три недели в апреле и мае, а затем еще на три недели в июне и июле.

Мы недооценили энтузиазм наших промоутеров по поводу свиней. В Сан-Франциско Билл Грэм организовал за сценой загон, полный животных, которым явно не слишком там нравилось. Жена Дэвида Джинджер – он познакомился с ней во время американского тура двумя годами ранее, – придерживавшаяся строго вегетарианства и обожавшая всяких зверушек, пришла в ужас. Она сиганула прямо в загон, требуя свободы для животных, и отказывалась оттуда вылезать, пока ее клятвенно не заверили в их будущем благополучии.

Марсель Аврам, наш давний немецкий промоутер, презентовал нам поросенка в Мюнхене. Для нашего нового друга пришлось искать дом, и, поскольку явно голодные немцы посматривали на поросенка с нескрываемой жадностью, мы упросили нашего гастрольного менеджера Уорвика Маккреди забрать его на ночь в отель. Мы тогда остановились в шикарном «Хилтоне» поблизости от концертной точки, однако Уорвик все же умудрился контрабандой протащить туда поросенка. Дальше возникла неожиданная проблема: в номере Уорвика были зеркальные стены и оттуда на поросенка смотрели мириады других свиней. За ночь поросенок расколотил большинство зеркал у самого пола, а также развез по всему номеру свои экскременты. На следующее утро, пока Стив пошел объясняться с администратором, мы спешно убрались из этого кошмара. Я так и не решился спросить Стива, что за разговор с администрацией у него

тогда вышел.

Более просторные стадионы, где мы теперь играли, принесли с собой целый комплекс новых проблем. В меньших по размеру концертных точках публику запускают в зал как раз перед самым представлением, однако на бейсбольном стадионе уже по размеру толпы и соответствующей стоянки для автомашин становится ясно, что стадион должен открываться за три-четыре часа до начала. Увеличившиеся масштабы концертных точек также требовали повышения уровня подготовки дорожной бригады, не говоря уж о ее поистине альпинистских навыках. Теперь у нас была команда под названием «квадроотряд», настоящий спецназ грузчиков, на которых лежала ответственность за доставку наших квадрофонических динамиков в самые дальние и высокие уголки стадионов и зрительных залов.

Во время туров мы редко использовали разогревающие группы. Тому существует несколько причин. В более ранние дни существовал определенный элемент конкуренции между группами, состоявшими в списке, – и самые первые участники стремились затмить главных звезд, «сдуть их со сцены», как тогда выражались. Однако в нашем случае разные дополнительные аксессуары вроде Далеков означали, что перемонтировка сцены после другой группы окажется довольно длительным процессом. В более поздние времена скорее вставал вопрос о том, что любая разогревающая группа неизбежно разрушит то настроение, которое мы пытались создать, слишком развеселив, утомив или охладив нашу публику. Когда же дело касалось шоу на стадионах, отсутствие разогревающих групп означало, что публика сможет увидеть начало представления достаточно рано, около восьми часов вечера, а не будет выдерживать до этого программу двух-трех других групп. Однако даже в таком случае безалаберная толпа под палящим солнцем или проливным дождем могла стать поистине неуправляемой. Всегда находились люди, склонные загружаться алкоголем или наркотиками – а затем быстренько вырубаться, когда группа появлялась на сцене. Порой нас сильно отвлекали попытки высмотреть среди зрителей тех, кто вырубился или вообще впал в коматозное состояние.

Мы все больше и больше заботились о контроле над толпой, охране и безопасности. Когда кругом плещется народ в количестве до 80 000 человек, это все равно как стать мэром небольшого городка на одну ночь – со всей сопутствующей ответственностью, включая автомобильные аварии, мелкие кражи, рождение детей… Если повезет, там даже найдется место для капельки «живой» музыки. Мы приобретали все больший опыт гастрольной жизни и уяснили, что даже если обращаться к первым

тридцати рядам человек, привлечь и удержать внимание бесчисленных рядов в задней части толпы предельно трудно.

Концерты этого тура варьировались по качеству. Хотя мы по-прежнему слегка меняли программу, импровизация теперь оказывалась весьма ограниченной – однако главная проблема заключалась вовсе не в этом. Недостаток постоянного уровня качества объяснялся совсем другими причинами. Туры были короткими, и на репетициях мы не успевали отработать такие ключевые аспекты шоу, как плавный переход от одного номера к другому или синхронизация с проецируемыми фильмами. По моим воспоминаниям, сценография была такой же беспорядочной, как и музыка, поскольку нам вечно не хватало времени на сценические репетиции. Кроме того, мы недооценивали фактор погоды. Над нами постоянно нависала угроза ветра и дождя, которые сеяли смуту в настройке звука и влияли на его качество. Все это в высшей степени негативно воздействовало на наше сосредоточение и настроение публики.

Однако для тура «Animals» одна деталь сценической обстановки была предназначена как раз для отражения неизбежной атаки плохой погоды на открытых стадионах: набор механических зонтиков. Их можно было поднимать из-под сцены, а затем раскрывать. Хотя моторы, управлявшие ими, оказались достаточно ненадежными, эти зонтики выглядели просто колоссально, выскакивая из-под сцены, а затем расцветая. Пока мы наращивали объем разного оборудования, подвешенного на стропильных фермах, подобные устройства устаревали, однако во время этого тура мы по-прежнему могли рассчитывать, что публика удивится внезапной трансформации сцены в европейское уличное кафе. Мы все-таки еще раз сделали попытку использовать отдельные зонтики во время тура «Division Bell», однако Дэвид в приступе досады прямо на сцене повалил ближайший зонтик на пол. Позднее он заявил, что чувствовал себя круглым идиотом под этой обтекающей пластиковой пальмой. А Рик тогда чуть было не потерял сознание от удушья, когда дым попал под купол, который мы заботливо для него создали.

Одной из неизменно эффективных черт наших шоу стало использование по обе стороны от сцены так называемых «отборников». Эту идею нам подсказал Артур Макс. Отборники представляли собой некую разновидность гидравлических подъемников, используемых для замены ламп в уличных фонарях, только вместо одной-единственной люльки каждый блок был оснащен прожектором, которым маневрировал облаченный в черное оператор. С добавлением вращающихся маяков отборники производили колоссальный эффект на открытии шоу, медленно

поднимаясь над уровнем сцены. Правда, иногда эти лампы двигались в тревожной близости от группы – настолько, что однажды опалили волосы ведущему гитаристу.

Несмотря на более крупные концертные точки и увеличение числа различных сценических принадлежностей, размер гастрольной бригады оставался практически тем же, что и пару лет назад. Мы по-прежнему посылали людей за гамбургерами (гастрольное снабжение тогда еще не стало точной наукой) или питались тем, чем обеспечивал нас промоутер, – обычно теми же гамбургерами или тонкими ломтиками вареного мяса, что подавались холодными на большом блюде.

В конце 1970-х концертные точки не предусматривали офисов. Большей частью приходилось растущей бюрократией, а также правовыми, техническими и финансовыми вопросами заниматься в гостиничных номерах Стива, Робби и Грэма Флеминга, а основная часть документов вкладывалась в довольно-таки изящные металлизированные портфельчики, которые стали непременным признаком стиля верхних эшелонов дорожной бригады.

Музыканты ощущали, что большие туры приносят и большее отчуждение – обмякшее тело одного из участников гастролей обнаружили в гостиничной спальне только через два дня после того, как он не появился в автобусе. Кроме того, в больших турне было проще оставаться изолированным от остальных членов группы. В те дни, когда мы все ездили по округе в одном фургоне, нам попросту приходилось избегать ежедневных столкновений друг с другом, иначе было бы совершенно немыслимо продолжать работать вместе. Однако во время более крупных туров у людей существует тенденция раскалываться на более мелкие группки.

С подъемом статуса от клубов до стадионов местные промоутеры – из любезности и с надеждой на дальнейшее сотрудничество – всегда предлагают различные занятия, которые варьируются от прогулки под парусом, гонок по песку на багги и катания на быстроходном катере до поездки в Диснейленд или визита на местный рыбный рынок в пять часов утра. Зачастую, обычно поздно ночью, один из таких вариантов всплывает в качестве возможной экскурсии на следующий день. Все, вдохновленные шампанским и закусками, соглашаются, и тут же отдаются распоряжения – однако наутро все это представляется далеко не таким привлекательным. Так что когда целый флот лимузинов прибывает к входу в отель, вместо сорока человек обнаруживается от силы три усталых и ошалелых члена гастрольной партии, согласных на экскурсию.

Если все же рискнуть и отправиться вместе с остальными без промоутера или чиновника из фирмы грамзаписи под рукой, чтобы заплатить по счету, экскурсия, непременно сопровождающаяся распитием спиртного, может стать катастрофическим финансовым опытом: более искушенные участники вовремя улизнут, оставив несчастную жертву со счетом в руках и твердым намерением никогда больше не попадать в такую компанию – по крайней мере, в дорогущем гостиничном баре.

Конец тура «Animals» ознаменовал еще один спад. Дэвид теперь говорит, что это был период, когда он действительно почувствовал, что группа «Pink Floyd» близка к развалу. По его мнению, тогда мы достигли того успеха, к которому первоначально стремились как группа и нам было достаточно сложно понять, чего еще можно желать.

Вернувшись в Британию, мы обнаружили, что верхний этаж здания «Britania Row» буквально кишит различными бухгалтерами, а финансовые материи все назойливее вторгаются в нашу жизнь. К этому времени все мы уже появлялись на деловых собраниях с солидными портфелями из шкур несчастных животных, обреченных на вымирание. Нас заставляли чувствовать себя кем-то вроде бизнесменов, и мы определенно производили впечатление, будто из-за получаемых доходов мы сможем вечно откладывать запись очередного альбома. Все выглядело слишком просто: немного поговорил, отобедал и удвоил свои деньги.

Одной из главных черт людей в костюмах в полоску является то, что у них, как и у врачей, изысканные салонные (или застольные) манеры. Ноэль Реддинг, басист из «Jimi Hendrix Experience», жаловался, что его в особенности обламывали ухищрения при составлении контрактов. У Ноэля имелась подходящая цитата для всякого, кто хотел войти в музыкальный бизнес и спрашивал его совета: «Изучай закон. И купи пистолет…»

Нам следовало соблюдать осторожность. После успеха «Dark Side» нас соблазнили заключить договор с компанией финансовых советников под названием «Нортон Уорберг». В 1977-1978 годах к нам поступали доходы от «Dark Side» и «Wish You Were Here», а ставка британского налога для высокооплачиваемых работников составляла 83 процента (и 98 процентов на инвестируемую прибыль). «Нортон Уорберг» убедил нас подключиться к схеме, которая могла уменьшить налог. Модным выражением стало словосочетание «венчурный капитал», и это предложение должно было превратить нас в рабочую компанию по инвестированию денег «Pink Floyd» в самые разные предприятия. Но у этой схемы имелась и обратная сторона: даже если бы эти предприятия оказались успешными, нам все равно было необходимо от них избавиться, чтобы не привлекать к себе

внимания агентов налоговой службы из-за нечестного получения прибыли, ибо именно так была составлена сделка.

Мы не особенно вникали в тонкости, и многие из этих бизнес-идей оказались настолько бредовыми, что ни один здравомыслящий банкир даже не стал бы их обсуждать. На протяжении этого периода мы оказались вовлечены в делишки с пластиковыми гребными лодками, производством пиццы и плавучим рестораном. Кроме того, мы проинвестировали один никудышный отель, который переквалифицировался в фабрику по выпуску сливочной помадки, компанию по производству детской обуви под названием «Мемокуиз» (предтеча «Гейм-боя»), контору по прокату автомобилей и фирму по производству скейтбордов под названием «Бенджи бордз». Одна из наших компаний, которой, как нас уверяли, «Роллс-ройс» дал официальную санкцию на торговлю подержанными автомобилями, похоже, столкнулась с проблемами доставки: машины либо не прибывали вовсе, либо оказывались еще хуже того памятного «бентли», на котором мы едва не угробились во время тура Джими Хендрикса в 1967 году. В конечном итоге двое директоров этой компании на некоторое время отправились на иждивение Ее величества.

Однако у нас просто не было времени все это расследовать, поскольку наша энергия и наши мысли обращались к выпуску следующего за «Animals» альбома – нам требовался новый материал. Двое потенциальных композиторов «Pink Floyd», а именно Дэвид и Рик, работали над сольными проектами и, таким образом, практически не имели свободного материала, чтобы отдать его группе.

Сольный альбом Дэвида, названный просто «David Gilmour», был выпущен в мае 1978 года. На этом альбоме он снова работал с Вилли Уилсоном, который был его партнером по группе «The Jokers Wild», прежде чем Дэвид присоединился к нам. Рик работал над своим сольным альбомом под названием «Wet Dream». В составе его группы на гитаре играл Сноуи Уайт. Я немного поиграл со Стивом Хилледжем во время производства его альбома «Green», звукооператором которого стал Джон Вуд – он работал над нашим первым синглом «Arnold Layne» в студии «Sound Technics» в январе 1967 года.

Всякий раз, когда кто-то из членов группы занимался какой-либо сольной работой, не возникало никаких проблем, поскольку легко можно было совмещать работу в группе и сольные проекты, как это обычно бывает и в других группах – именно работа на стороне помогла Мику Джаггеру и Киту Ричардсу преодолеть их разногласия в 1980-х. Все мы делали собственные альбомы, а также работали с другими музыкантами, и

эта деятельность не становилась источником напряжения или зависти, а наоборот, давала полезный предохранительный клапан.

К счастью, Роджер решил проблему нехватки материала. Пока мы все занимались чем-то другим, он работал в своей домашней студии. Демозаписи Роджера резко различались по качеству. Некоторые были так хороши, что нам даже не удавалось улучшить их в студии, и в конечном итоге мы возвращались к оригиналу. Другие представляли собой всего лишь грубые наброски, перемодулированные и искаженные. Роджер, правда, оспаривал этот факт, утверждая, что весь его материал отличного качества, и грозился в доказательство снова проиграть их мне от начала до конца. Едва услышав такое предложение, я предпочел согласиться с его мнением.

Глава девятая НАДПИСЬ НА СТЕНЕ

Момент, который дал искру альбому «The Wall», случился во время шоу, проходившего на стадионе Монреаля «Олимпик» в процессе тура «Animals» 1977 года. Это был гигантский спортивный стадион с видом на некую футуристическую башню, построенный для проходивших здесь годом раньше Олимпийских игр. Вышеупомянутая башня воспаряла поистине до заоблачных высот, так что по одному своему масштабу эта концертная точка не слишком благоприятствовала теплому отклику фанатов.

В рядах ближе к сцене располагалась относительно небольшая, но откровенно перевозбужденная группка. У этих ребят явно был полный порядок с химикатами, зато такой же полный непорядок с внимательностью и вежливостью. Поскольку они находились прямо перед нами, их было хорошо слышно. Таким образом, они определили наше ощущение публики. Во время перерыва между парой номеров эта группка принялась выкрикивать требования исполнить различные песни. Когда зоркое око Роджера уловило особенно горластого члена этой компании клакеров, вопящего «Сыграй „Careful With That Axe", Роджер!», наш басист наконец потерял терпение и плюнул обидчику в глаз.

Этот его поступок стал более чем необычным. Со времен отбытия Сида Роджер всегда был оратором на сцене. Он брал на себя всевозможные вступления, заполнение брешей в ходе концерта, когда ломались проекторы, отвечал на внезапные вопросы из публики, а также изрекал кое-какие комические наблюдения. Инцидент в Монреале ясно указал, что теперь установление любой связи с публикой становилось проблематичным.

Не один Роджер испытывал депрессию во время этого представления.

За многие годы мы разработали характерную финальную игру на бис: группа исполняла медленный двенадцатиаккордный блюз, а бригада тем временем постепенно убирала всю аппаратуру и инструменты, пока на сцене не оставался один безмолвный музыкант, который затем тоже исчезал. В тот раз Дэвид был так разозлен настроением публики, что вообще отказался принимать участие в этой процедуре.

Хотя инцидент с плевком стал весьма досадным, он привел в движение творческие ресурсы Роджера, и ему пришла в голову идея шоу, базирующаяся на концепции физического и эмоционального отделения публики от ее кумиров. Оказала ли конфронтация в Монреале какое-либо серьезное жизненное воздействие на несчастного оплеванного фана, так и осталось неизвестным; во всяхом случае, он не только никогда не обращался к адвокату, но и не требовал вознаграждения за обеспечение Роджера столь креативным толчком.

«The Wall» в целом представляет собой целый комплекс материалов: пластинку, концерты (усиленные показом видео, сценическими эффектами и прочими атрибутами), а также кинофильм. С самого начала намерение Роджера было именно таким. Он уже проявил склонность к исследованию различных возможностей мультимедиа, однако альбом «The Wall» пошел значительно дальше. Весь проект потребовал большого количества времени. Период работы над ним длился фактически от середины 1978 года, когда Роджер создал первоначальную версию, до 1982 года, когда на экраны вышел фильм.

Роджер по опыту знал, что для успешной работы самое главное – почувствовать, когда наступает нужное время для проталкивания идеи. В какой-то момент 1978 года он ясно почувствовал, что пора настала, и взялся за работу в домашней студии. К тому времени, как Роджер проиграл нам результаты (помню, однажды я ходил к нему домой, чтобы их послушать, а затем он принес катушки на «Britania Row»), у него на самом деле были вчерне намечены сразу две пластинки – «The Wall» и «The Pros And Cons Of Hitch-hiking».

Хотя позднее первая пластинка подверглась значительной трансформации и Роджер по сути закончил писать весь альбом во Франции, демозапись «The Wall» содержала вполне ясные и самодостаточные концепции – одни лишь в зачаточном виде, другие относительно хорошо оформленные. Всего этого хватило, чтобы мы поняли – там содержится потенциал не просто для очередного альбома. И в то же время всех нас куда меньше вдохновил «The Pros And Cons Of Hitch-hiking»; казалось более приемлемым вариантом оставить этот альбом на доработку самого Роджера

(что он и сделал в 1984 году). Даже тогда было совершенно очевидно, что «The Wall» представляет собой целый пласт новой работы – думаю, мы все ясно видели концертное исполнение этого материала. Чувствовалось также колоссальное облегчение от того, что на такой ранней стадии процесса у нас появилась столь полная концепция.

На одном из демотреков было слышно, как я ругаюсь по телефону. Зуммер телефона понадобился Роджеру как ритм, так что, полагая, что меня нет дома, он набрал мой номер и даже не потрудился проверить, снял ли я трубку. Взяв телефонную трубку, я поначалу подумал, что это розыгрыш, поскольку мне послышалось, будто на том конце линии какой-то псих что-то напевает. Отсюда и мои ругательства. Только позднее выяснилось, что это пел Роджер, а поначалу мы оба очень удивлялись.

Стив О'Рурк также прослушал демозаписи: он оказался единственным, кто сумел достаточно честно припомнить, что тогда предпочел выбрать «Pros And Cons». Таким образом, продолжилась освященная временем традиция, которая позволяла нам насмехаться над музыкальным вкусом менеджеров, однако в защиту Стива следует также упомянуть о том, что в демозаписях «The Wall» еще не было таких известных теперь песен, как «Run Like Hell» и «Comfortably Numb».

Уровень участия других членов группы в альбоме поистине стал яблоком раздора. Хотя, может статься, сама завершенность демозаписей Роджера предельно затрудняла для Дэвида или Рика процесс внесения какого-либо вклада. Однако Дэвид позднее считал, что его музыкальный вклад, особенно в «Run Like Hell» и «Comfortably Numb», оказался порядком недооценен. Впрочем, потенциальный вулкан будущего раздора пока еще по-прежнему дремал, когда осенью 1978 года на студии «Britania Row» мы начали делать черновые версии некоторых треков.

С самого начала работы нам чертовски не хватало звукооператора. Думаю, мы все чувствовали, что Брайан Хамфрис совершенно измотан и страдает от тяжелого случая «переедания „Floyd"». Алан Парсонс теперь был группой «Alan Parsons Project», а Ник Гриффитс по-прежнему оставался неизвестной переменной, так что мы начали искать по всей округе молодого, но талантливого звукооператора с таким послужным списком, который позволил бы ему применить совершенно новый подход к нашему саунду. В конечном итоге Алан порекомендовал нам Джеймса Гатри, который уже поработал продюсером и звукооператором для некоторого числа групп, включая «Heatwave», «The Movies» и «Judas Priest», а также для команды под названием «Runner». Послужной список Джеймса – и особенно та мгновенно узнаваемая аудио-отточенность, что

проявилась в его работе с группой «Runner», – предполагал, что он сумеет обеспечить нашей работе свежее, более яркое звучание.

Стив О'Рурк попросил Джеймса зайти к нему в контору. Джеймс очень слабо представлял себе, чьим менеджером является Стив и о чем он хочет поговорить. Он утверждает, что Стив тогда хотел обсудить два проекта. Одним из этих проектов был Том Робинсон, другим – «Pink Floyd». «Я спокойно отлепил от пола нижнюю челюсть, собрался с духом и сумел профессионально кивнуть. Правда, сердце мое отчаянно колотилось. Стив сказал, что группа прослушала кое-какие мои работы и хочет познакомиться. Он подчеркнул, что это будет совместное производство. Я подумал: „Эти парни сами себя продюсировали, когда я еще в школе учился. Никаких проблем"». Джеймс встретился с Роджером, которого он запомнил как «вежливого и серьезного, тщательно анализировавшего каждое мое слово и жест». Они обсудили концепцию Роджера для «The Wall», и Джеймсу была вручена копия демозаписи.

Бесконечно терпеливый Джеймс оказался замечательным противовесом предельно энергичному и зачастую вспыльчивому Бобу Эзрину. Хотя «Dark Side» и «Wish You Were Here» мы продюсировали сами, Роджер решил привлечь Боба в качестве сопродюсера и сотрудника. Боб уже был вполне успешным продюсером, который работал над рядом альбомов Элиса Купера, а также над диском Лу Рида «Berlin». Мы познакомились с ним через вторую жену Роджера Кэролайн – она раньше работала с Бобом – и взяли его с собой на тот концерт в Хэмилтоне, Онтарио, где мы взорвали табло.

Тогда же Боб прихватил с собой одного друга – психоаналитика и поклонника нашей группы. Увидев, как Роджер после шоу пинает Стива ногами (драка была шуточная), психоаналитик решил, что не помешал бы нам в качестве постоянного члена команды… Зато Джеймс Гатри проницательно заметил, что, как только его сочли достойным доверия, у него возникло ощущение, будто его приняли в семью. «Пусть даже весьма безумную семью», – вспоминает он мою реплику.

Боб ясно помнит свой первый визит к нам в «Britania Row». Он опоздал, поскольку мы не сообразили послать за ним в аэропорт машину, а просто назвали адрес и предоставили труд самостоятельно пробиваться через центральный Лондон. В конце концов найдя студию, Боб первым делом встретил там изможденного Брайана Хамфриса, который спускался по лестнице. Брайан выглядел просто ужасно. Увидев Боба, он сказал: «Это они меня довели…» Когда Боб вошел в комнату, где сидели мы, он тут же заметил, как Роджер многозначительно постукивает пальцем по часам. Боб

утверждает, что позднее он отвел Роджера в сторонку и сказал: «У меня уже есть отец; не надо со мной так поступать на людях». Прибывший в этот момент Стив О'Рурк обнаружил несколько напряженную атмосферу и целую конференцию продюсеров, причем Боб уже грозился уйти. Однако конфликт был улажен, и Боб остался.

Погрузившись в процесс записи, мы стали искать новое звучание. Чтобы достичь звука «живого» зрительного зала, мы попытались записать кое-какие барабаны на широком открытом пространстве верхнего этажа «Britania Row», в зале со стеклянной крышей и деревянным полом, где размещался драгоценный бильярдный стол Роджера. Поскольку этому помещению отчаянно не хватало звуконепроницаемости или средств снижения шума, другие обитатели здания наверняка были не в восторге от наших опытов. Мало того, что играли только барабаны, без музыкальной подложки и какого-либо контекста, но к тому же несчастные соседи понятия не имели, сколько продлится этот дьявольский грохот.

Тем не менее, в отличие от более ранних наших репетиций на чужих студиях, этим зданием мы все-таки владели, а потому плевали на любые проявления недовольства. Ситуация напоминала историю про одного парня из гостиницы «Континентал хайет хаус» в Лос-Анджелесе. Он попросил соседа не шуметь и вскоре обнаружил, что трое мужчин пытаются вломиться к нему в дверь с явным намерением его убить. В ужасе позвонив в администрацию, он получил невозмутимый ответ: «Этот отель обслуживает музыкальный бизнес. Жалоб мы не принимаем».

Впервые звук барабанов на «The Wall» сохранился нетронутым до самого конца процесса звукозаписи. Барабаны и бас первоначально записывались на аналоговую 16-дорожечную машину, а затем переводились на две дорожки 24-дорожечного магнитофона для перезаписи. При этом первоначальную запись оставляли для финального микширования. Таким образом мы избежали запиливания пленки, которое случается при постоянном ее проигрывании для добавления туда других инструментов и вокала.

Однако, хотя студии «Britania Row» вполне хватало для записи «Animals», вскоре стало ясно, что она не справится с задачей альбома «The Wall». Мы уже смонтировали значительный объем альтернативной аппаратуры. Началось это с просьбы Боба и Джеймса, которые хотели усовершенствовать нашу аппаратуру так, чтобы она соответствовала их высоким стандартам. Однако затем чуть ли не каждый приглашенный работник приносил с собой какие-то особенно любимые детали оборудования. Так у нас вскоре появился новый 24-дорожечник «Stephens».

Существующие мониторы также заменили новыми.

Но после всех этих трудов нам все равно пришлось смотать удочки и сменить точку звукозаписи, ибо не на шутку вмешались внешние события. В тот период все наши бизнес-аферы вне группы буквально взорвались. В свое время по предложению «Нортон Уорберг», той самой компании, которая занималась нашими инвестициями, мы привлекли для администрирования студии «Britania Row» финансового советника в лице Нормана Лоуренса. Норман, хоть и был человеком компании «Нортон Уорберг», стал замечать, что во всей системе творится что-то очень неладное, и начал свое расследование.

Тут-то и вскрылась правда: фирма «Нортон Уорберг» тянула финансы из своей инвестиционной компании, явно липовой структуры, чтобы совершать катастрофически авантюрные капиталовложения – так и появились все эти скейтборды, пиццы и сомнительные автомобили. В конечном итоге основатель компании Эндрю Уорберг сбежал в Испанию. Лишь в 1982 году он вернулся в Англию, где его арестовали, обвинили и приговорили к трем годам тюремного заключения. Уйма людей потеряла свои деньги. Поскольку компанию «Нортон Уорберг» рекомендовали такие влиятельные организации, как «Американ экспресс» и Банк Англии, множество людей вложило в нее все свои сбережения или пенсии. Вдовы и пенсионеры оказались перед необходимостью опять вернуться к работе. Нам повезло, что у нас для этой работы все еще оставались силы.

Все эти проблемы имели очень малое отношение к нашей музыке. Однако их последствия оказали очень существенное влияние на те решения, которые нам пришлось принять по поводу нашего очередного альбома. Мы обнаружили, что в общей сложности вчетвером потеряли порядка одного миллиона фунтов стерлингов. Убытки компаний венчурного капитала были поистине устрашающими, а поскольку мы инвестировали так называемые «доналоговые» финансы (в чем, собственно, и состоял весь смысл операции), то теперь у нас образовалась колоссальная налоговая брешь, которая, согласно нашим финансовым советникам, могла составлять от 5 до 12 миллионов фунтов.

Проблема еще больше усугублялась тем фактом, что вместо одной общей компании венчурного капитала мы завели по компании на каждого из нас четверых. Таким образом, последствия этого решения по меньшей мере учетверили проблему с налогами. Нам предложили на один год сменить гражданство. Так мы смогли бы заработать немного денег для заполнения пустеющих сейфов, а наши бухгалтеры и специалисты по налогам попробовали бы спасти что-нибудь из груды обломков. Вся эта

история навлекла на нас колоссальную черную тучу. Мы всегда гордились собой, утверждая, что нас на мякине не проведешь.

Мы считали себя образованными представителями среднего класса, у которых все под контролем. Увы, мы катастрофически ошибались.

Ответом стало изгнание. С расторопностью, которой позавидовали бы участники ограбления поезда, мы за две-три недели собрали манатки и смылись. На то время бегство казалось наилучшим вариантом. Налоговые правила проживания предписывали покинуть Британию до 6 апреля 1979 года и не возвращаться туда раньше 5 апреля года следующего, даже с самыми кратковременными визитами. В действительности многие рок-группы вполне приветствовали вариант с изгнанием, с удовольствием извлекая для себя блато из очевидной щедрости правительства. В нашем случае такой вариант был единственно возможным. На более поздних турах мы научились извлекать преимущество из возможности жить за границей дольше года при условии нескольких законных визитов на родину (эта уловка была первоначально введена лейбористским правительством в 1970-х годах для поощрения экспорта и благоприятствования нефтяникам, работавшим на Среднем Востоке).

Перспектива не только на целый год оказаться свободными от уплаты налогов, но также получить возможность взять новый музыкальный старт подальше от разных адвокатов и бухгалтеров стала для нас лучшим выходом. В любом случае Боб чувствовал, что та комфортная семейная жизнь, которой мы все наслаждались в Британии, только мешала созданию бескомпромиссного рок-шедевра. Мы почти радовались возможности заморского спасения. Подобно скверным детям, разбросавшим игрушки, мы оставили за спиной финансовый беспорядок, чтобы профессионалы с ним разобрались.

Пока мы работали за границей, наши советники в порядке возврата к идеалам «Blackhill» разобрали по винтикам наше партнерство и снова реконструировали его под руководством леди и джентльменов из Управления налоговых сборов. В какой-то момент, припоминает Найджел Истэвей, у нас на руках имелось 200 наборов счетов, дожидающихся одобрения Управления. Это весьма наглядно указывает на масштаб возникших проблем. Мы едва могли пробиться на «Britania Row» сквозь плотные ряды бухгалтеров – однако сделка, которую все эти люди организовали, стоила всех затрат. Для обеспечения дополнительного дохода Стив О'Рурк и Питер Варнс также обговорили крупный издательский договор с «Chappell's».

Студия во Франции, где мы начали работать и где был выполнен

основной объем первоначальной работы над «The Wall», называлась «Super Bear». В прошлом году и Дэвид, и Рик работали там над сольными проектами, и им очень понравилась атмосфера. Студия располагалась высоко в Приморских Альпах примерно в получасе езды от Ниццы, рядом с небольшой деревенькой. Там имелся свой теннисный корт, бассейн и уйма места для отдыха. Мы перемежали запись теннисом и периодическими путешествиями в злачные места Ниццы – относительно долгая дорога оберегала нас от более частых посещений.

Тогда как мы с Риком жили прямо в «Super Bear», Роджер и Дэвид сняли себе жилье поблизости. Тем временем Боб Эзрин остановился в Ницце, в роскошном отеле «Негреско». Приглашение на обед с Бобом практически равнялось приглашению на обед со знаменитостью. В ресторане отеля Боб был на короткой ноге с метрдотелем, который, по известному выражению, лип к Бобу как дешевый костюм под дождем. Насладившись колоссальной трехзвездочной кухней, мы бурно благодарили Боба, пока он щедро подписывал счет. Лишь на полпути обратно в горы, вероятно все еще находясь под воздействием выдержанных вин, предложенных предупредительным сомелье, мы вдруг понимали, что по сути счет оплачивали именно мы.

Хронометраж Боба оказывался, мягко говоря, беспорядочным, однако странным образом его постоянные опоздания – каждый день у него находилось еще более искусное и заслуживавшее еще меньшего доверия оправдание – помогли нам сплотиться, так что Боб стал привычной мишенью для излития сдерживаемого возмущения. Это было классно – мы будто снова оказались на гастролях тесной компанией.

Я довольно быстро записал в «Super Bear» свои барабаны, так что большую часть остального времени проводил в качестве заинтересованного наблюдателя. Роджер снял большую виллу близ Венса – и со временем я туда переехал, поскольку жилые помещения на студии, пусть даже совершенно прелестные, все же походили на любопытную смесь школы-интерната и «Эспрессо Бонго». Каждый день мы проезжали сорок миль от виллы до студии. За одиннадцать недель мы на двоих с Роджером износили на моем «дейтоне-феррари» два полных комплекта шин.

Когда барабанные партии были записаны, я извинился и махнул в Ле-Ман. Я отдал Роджеру на безопасное хранение свои золотые часы «Ролекс» – презент от фирмы «EMI» за десять лет не столь уж тяжкого труда, – и он таки впоследствии мне их вернул. А мы со Стивом уехали на уик-энд поучаствовать в гонках. На самом деле вышло нешуточное приключение. Это был мой первый реальный опыт автогонок, и так уж получилось, что

он прошел поистине на территории капитана Немо. Несколькими месяцами ранее я сумел пройти краткие тестовые гонки на двухлитровой «лоле», которую мне пришлось вести вместе с гоночной командой Дорсета, но еще никогда мне не доводилось развивать таких скоростей, как на пятимильной прямой Мульсана или ночных гонках. Это было восхитительно – мчишься со скоростью порядка 200 миль в час, а затем тебя обходит «порше», который делает на 40 миль в час больше.

Тот факт, что немалое число моих конкурентов были чемпионами автогонок мирового класса, только прибавлял полезного опыта, а паддок стал гоночным эквивалентом закулисья в Вудстоке. Ле-Ман – замечательная гонка, одна из последних возможностей для любителей посоревноваться с большими мастерами и при этом надеяться на приз. «Лола» шла безупречно, и единственным опасным случаем был момент во время квалификации, когда я слишком высоко высунулся над ветровым стеклом. Мой шлем попал в воздушный поток, и на секунду мне показалось, что голова сейчас слетит с плеч. К счастью, единственным последствием оказалась боль в шее на протяжении всей следующей недели. Мы не только сумели финишировать – что само по себе уже являлось достижением, – но также добились второго места в квалификации и выиграли по показателю качества продукции. «Феррари» Стива был на несколько мест позади. Несомненно, эта гонка стала лучшей формой восстановления сил перед возвращением в Альпы.

Тогда как меня отпустили с легким сердцем, Рику повезло меньше. Однажды летом, вскоре после Ле-Мана, Дик Эшер из «Сони/Си-Би-Эс» предложил нам сделку, суля увеличить зарабатываемый нами процент, если мы к концу года сможем выдать законченный альбом. Роджер, после консультации с Бобом, провел быструю калькуляцию и заявил, что это вполне возможно. Было принято решение использовать другую студию милях в пятидесяти от «Super Bear» под названием «Miraval». Этой студией владел джазовый пианист Жак Лусье, а располагалась она в поддельном замке-новострое. Помимо всего прочего там можно было нырять с крепостных стен и купаться в огибающем замок рве. Хотя студии обычно трубят о своих уникальных предложениях, эта вела себя по-тихому, не упоминая о роскошных водных процедурах. Запись была распределена между «Super Bear» и «Miraval», причем Бобу приходилось постоянно курсировать туда-сюда. Борясь с разногласиями внутри группы, Боб также ухватился за возможность наведения мостов через все расширяющуюся пропасть между Дэвидом и Роджером. Невесть как ему удалось не только справиться с этой задачей, но и заставить их обоих работать по максимуму.

Клавишные партии, однако, еще только предстояло записать. Единственным способом для Рика достичь этого к нужной дате выпуска стало урезывание его летнего отпуска. Ранее мы договорились записывать всю весну и начало лета, а затем сделать перерыв. Поскольку барабанные партии были записаны достаточно рано, для меня это проблемой не явилось. Но когда Рик через Стива услышал, что ему придется записывать клавишные в летние каникулы, он резко отказался. Это известие передали Роджеру, и он пришел в ярость. Роджер считал, что сам он выполняет колоссальный объем работы, а Рик не желает и пальцем шевельнуть, чтобы ему в этой работе помочь.

Ситуацию еще больше усугубил тот факт, что Рик хотел стать продюсером альбома «The Wall» (как будто у нас их без него было недостаточно), и Роджер обещал, что с этим будет полный порядок, если Рик сумеет внести какой-либо существенный вклад. Увы, вклад Рика состоял в том, чтобы торчать на сессиях в роли «продюсера». Такой вариант также не слишком устраивал Боба, который чувствовал, что у этого бульона слишком много поваров, так что Рика освободили от продюсерских обязанностей. Тем не менее, хотя Боб вызвался помочь Рику с клавишными партиями, Роджера постоянно не удовлетворяло исполнение Рика.

В конце концов та ниточка, которой Рик в течение приблизительно последних пятнадцати лет был связан с Роджером, была разрушена, и падение Рика стало неизбежным. Стив предвкушал путешествие в Америку на «Куин Элизабет-2», когда Роджер позвонил ему и велел удалить Рика из группы ко времени прибытия Роджера в Лос-Анджелес, где должен был микшироваться альбом. Рик, заявил Роджер, может остаться в качестве платного исполнителя на представлениях «The Wall», но после этого он больше не будет являться членом группы. В случае невыполнения своего требования Роджер угрожал покончить со всем предприятием. Все это звучало так, будто в тот момент какой-то безумец целился из пистолета прямо в голову Роджера.

Вместо того чтобы затевать драку, Рик уступил, причем, может статься, с немалым облегчением. Думаю, на это решение повлияли многие факторы. Отстранение от продюсерских обязанностей наряду со всеми сложностями записи клавишных, которые удовлетворили бы Роджера, пусть даже разрешаемыми при активной помощи Боба, усугублялось крушением его брака с Джульет. Кроме того, как и все остальные, Рик тревожился о финансовых последствиях, которые ждали нас в случае задержки выпуска альбома. Так уж получилось, что уход Рика был ему самому на руку: как оплачиваемый исполнитель на представлениях «The

Wall», он оказывался единственным из нас, кто делал деньги на «живых» шоу. Оставшиеся трое лишь делили убытки…

Я по-прежнему не в состоянии надлежащим образом описать некоторые события того периода. Вероятно, Роджер тогда все еще являлся моим ближайшим другом, и мы наслаждались обществом друг друга. Однако наша дружба становилась все более напряженной по мере того, как Роджер силился преобразовать то, что якобы являлось демократической группой, в коллектив с одним лидером.

После окончания записи все операции были перенесены в Лос-Анджелес для фазы микширования. Оркестровка была сочинена и проведена композитором и аранжировщиком Майклом Кэменом. Привлеченный Бобом Эзрином, Майкл записал аранжировки на студиях «CBS» в Нью-Йорке, а с группой встретился лишь под самый конец работы. На автостоянке возле компании «Producer's Workshop» в Лос-Анджелесе, в которой шло микширование, были записаны различные эффекты, включая визг шин для композиции «Run Like Hell». Последняя запись включала бешеные развороты на автостоянке фургона «форд-ЛТД» под управлением Фила Тейлора, при этом внутри машины в полную мощь своих легких орал Роджер.

Тем временем в «Britania Row» Ник Гриффитс получил длинный список других звуковых эффектов, которые его попросили собрать, – от хора персонала «Britania Row», распевающего «Tear down the wall!», до звука того, как разбиваются целые тележки фаянсовой посуды. Ради одного эффекта Ник целую неделю путешествовал по стране, записывая звук сноса зданий. К его немалому разочарованию, компании по сносу уже так насобачились, что могли рушить громадные здания посредством довольно малых объемов взрывчатки, заложенной в слабые точки. Таким образом, шума для записи оказывалось совершенно недостаточно. В самый разгар этого процесса в два часа ночи по лондонскому времени ему позвонили из Штатов. На проводе были Роджер с Бобом, и Ник перепугался, решив, что напортачил с эффектами. Однако Роджер с Бобом всего лишь хотели узнать, не сможет ли он записать двух-трех ребятишек, трогательными голосами распевающих «Another Brick In The Wall». Ник с облегчением согласился, но тут же припомнил один из своих любимых альбомов Тодда Рандгрена, где на каждом из стереоканалов пела большая группа людей. Он предложил записать целый детский хор. Ладно, сказали ему, но трех ребятишек тоже запиши.

Ник перебежал через дорогу от «Britania Row» до местной школы, где получил предельно благожелательный отклик учителя музыки Алана

Реншоу. Ник легко заключил взаимовыгодную сделку, которая предусматривала, что в обмен на запись хора учащихся школы студия также запишет школьный оркестр. Рабочую катушку с поддерживающим треком, а также с фотокопией текста привез из Лос-Анджелеса специальный курьер. «Это круто», – подумал Ник, читая текст ранним утром после бессонной ночи, проведенной в студии.

Он расставил микрофоны, записал, как планировалось, трех ребятишек, а затем пригласил всех остальных. Пока Ник старался вселять энтузиазм в школьников, подпевая и прыгая по всей студии, запись в положенные сорок минут – детей из школы отпустили всего на один урок – была закончена. Пленку быстро смикшировали, запаковали и отправили назад в Лос-Анджелес. Через несколько дней Роджер позвонил Нику и сказал, что запись ему понравилась. В следующий раз Ник услышал этот трек уже по радио.

Вслед за успехом сингла, по словами Ника Гриффитса, «вся преисподняя вырвалась на свободу». Пресса встала лагерем у порога студии, намереваясь заклеймить очевидную эксплуатацию несчастных ангелочков-школьников бессовестными рок-звездами, но обнаружила лишь то, что мы находимся в 7000 миль оттуда. Следуя инструкциям не разговаривать с журналистами, Ник пару раз вынужден был вылезать из здания через окно. В конечном итоге со школой заключили настоящий договор, по которому прибыль получала вся школа, поскольку запись была осуществлена в учебное время.

То, что «Another Brick» появился в качестве сингла, частично объяснялось влиянием Боба Эзрина, которому на самом деле всегда хотелось спродюсировать диско-сингл. Мы, с другой стороны, забросили идею их выпуска еще в 1968 году от обиды, что наш тогдашний сингл «Point Me At The Sky» не сумел зацепиться в чартах. Боб настаивает, что мы настолько упирались идее выпуска сингла, что лишь в последнюю минуту урезали нужную вещь до требуемой длины. Темп был установлен на метрономических 100 ударах в минуту, который был сочтен идеальным диско-битом, так что концепция хитового диско-сингла оказалась, к нашему немалому смущению и недоумению, навязана нам силой. Недоумение еще больше усилилось, когда под Рождество в Британии наш сингл стал номером один за весь 1979 год.

Альбом – двойной! – во время финального микширования прошел через целую серию травм. Я прибыл в Лос-Анджелес через месяц после Роджера и Дэвида (Рик удалился в свой дом в Греции). Поскольку микшированием занимались Роджер, Дэвид, Боб и Джеймс, я решил

использовать время для записи пластинки вместе с Карлой Блейр и Майклом Мантлером. Эта пластинка записывалась в расслабляющей среде Вудстока в северном Нью-Йорке, и мы произвели на свет целую подборку песен Карлы, ради простоты выпуска и размера аванса вышедших за авторством группы «Nick Mason's Fictitious Sports». К тому времени, как я прибыл в Нью-Йорк, сведение было почти закончено – в колоссальном цейтноте, когда результат микширования посылался напрямую на мастер-ленту, – однако на студии царила самая настоящая паранойя. Взаимоотношения с «Sony/CBS», мягко говоря, оставляли желать лучшего. Роджер, ведя с этой фирмой переговоры в отношении издательских прав, пришел в ярость, когда представители «CBS» попытались уменьшить долю, которая полагалась ему за каждый трек, мотивируя это тем, что альбом «The Wall» был двойным. Когда Дик Эшер предложил обсудить эту тему для принятия взвешенного решения, Роджер парировал, что не собирается выцыганивать то, что по праву ему принадлежит. Фирма грамзаписи капитулировала. Стив также с головой ушел в переговоры с фирмой «CBS», которая вела собственное сражение в попытке уклониться от выплат независимым промоутерам для продвижения пластинки. Это сражение тоже было проиграно фирмой грамзаписи: радиостанции в США попросту отказались крутить пластинку, если она не будет продвигаться независимым образом.

Мы пригрозили «CBS» придержать «The Wall», на что фирма ответила нам угрозой забрать альбом силой. А в студию в то время как раз кто-то вломился. Скорее всего, это просто были какие-то гопники, однако в атмосфере паранойи все подумали, что нас наверняка навестила команда спецназа из обезумевших чиновников фирмы грамзаписи. В реальности никто не сумел бы превратить гору катушек в некое подобие пластинки без содействия всей команды. Однако мы допускали в студию только тех людей, которые знали тайный пароль. Теперь я могу раскрыть эту страшную тайну. Паролем была фраза: «Я из „CBS Records"…»

Взаимоотношения между группой и фирмой грамзаписи не улучшало поведение главы промоушена «CBS», который, восторженно приняв несколько первых треков на предварительной сессии в Палм-Спрингс, услышал финальную версию и в ярости заявил, что это просто пародия на ту пластинку, которую ему первоначально ставили.

Как всегда, возникли политические и финансовые последствия, пока альбом взбирался по чартам. Нас доставали адвокаты, представлявшие всех тех, кто пытался урвать свою долю от выгодного предприятия. Один голос, который можно услышать на альбоме во время случайного переключения

каналов телевизора, принадлежал актеру, решившему, что успех «The Wall» в первую очередь объясняется его вкладом. Мы предложили ему двойную цену, если он отдаст все на благотворительность. Однако актер решил взять половину – но себе.

На микширование накладывалась работа над «живым» представлением. Финальная эволюция концепции этого шоу заключалась в том, что публика при входе в зал видела часть стены, стоящей по бокам от сцены. Открывать представление должен был конферансье, нечто среднее между диджеем и ведущим на радио, что должно было придать всему шоу нереальность и запутать публику.

Со всей помпезностью рок-шоу – фейерверками и спецэффектами – представление начинала группа музыкантов, поднимающаяся из-под сцены. На самом деле это были не мы, а всего лишь похожая группа, известная как «суррогатная»: Пит Вудс на клавишных, Вилли Уилсон на барабанах, Энди Баун на басу и Сноуи Уайт на ведущей гитаре. На каждом из членов этой группы была соответствующая маска (одно из преимуществ близости Голливуда – такие маски было очень легко изготовить). Пока пиротехника и спецэффекты достигали своей кульминации, первая группа музыкантов застывала в немой сцене и прожекторы освещали настоящую группу, находящуюся позади. Наши «двойники» в дальнейшем появлялись на сцене уже без масок в качестве вспомогательных музыкантов – в этой своей инкарнации они назывались «теневой» группой. Все их инструменты и костюмы были серыми в отличие от черных, которые были на нас.

По мере продвижения шоу стену постепенно достраивали, так что к окончанию первой половины концерта туда как раз укладывался последний кирпич. Каждый вечер наша бригада умудрялась завершать стену примерно за 90 секунд. Мы вставляли в музыку определенный объем различных добавок, чтобы укладка последнего кирпича совпадала с последней строчкой «Goodbye Cruel World», последней песни в первом отделении. В завершенном виде стена, составленная из 340 огнеупорных укрепленных картонных коробок, каждая приблизительно 4 фута в ширину, 3 в высоту и 1 в глубину, простиралась на 33 фута в высоту и 260 футов в ширину. В начале второго отделения сплошная стена размещалась прямо перед группой. Она использовалась для демонстрации сегментов анимаций, снятых режиссером Джеральдом Скарфом. В какой-то момент секция подъемного моста в стене опускалась, открывая сцену в номере отеля. В другой момент, во время исполнения композиции «Comfortably Numb», перед стеной появлялся Роджер, тогда как Дэвид играл свое соло, стоя на верху стены.

Коробки были изготовлены из картона таким образом, чтобы их можно было складывать, транспортировать на следующую концертную площадку и собирать на месте. Полые кирпичи бригада строителей стены сцепляла вместе при помощи гидравлических вышек «Джинн», которые поднимались по мере роста стены, в конечном итоге оказываясь в нужном положении. Сооруженную стену поддерживал ряд креплений, которыми можно было (чтобы обезопасить передние ряды публики) управлять во время разборки стены.

Кульминация всей этой истории наступала, когда кирпичи начинали сыпаться. Мы предусмотрели достаточно сложную механику для предотвращения тяжб, госпитализации зрителей и закрытия шоу, ибо кирпичи, пусть даже изготовленные из картона, были на самом деле довольно тяжелыми. После обрушения мы исполняли финальный номер в акустике, подобно труппе бродячих музыкантов.

Еще в прошлое Рождество Фишер и Парк начали работу по воплощению идей Роджера в реальность. Марк Фишер – после работы с надувными свиньями во время тура «Animals» – в течение записи альбома по сути колесил по всему югу Франции. Таким образом, когда шоу был дан зеленый свет, дело было только за созданием трехмерных версий его рисунков, а не мучительного старта с самой начальной точки. (Марк был еще одним архитектором в нашей компании – в конце 1960-х годов он посещал училище Архитектурной ассоциации в Лондоне и даже подписал «Pink Floyd» для выступления на одной вечеринке в 1966 году, где, как он припоминает, нам заплатили меньше, чем группе «The Bonzo Dog Doo-Dah Band»). Однако даже при всем сэкономленном времени возникали бесчисленные механические проблемы. Технические репетиции проходили в Штатах. Это было самое практичное решение: там имелась отличная инженерная поддержка, а подходящее место в студии «Culver Sity», что в Лос-Анджелесе, было доступно за весьма умеренную цену на целых две недели. На репетициях начались первые трудности. Вышки «Джинн» казались строителям стены невероятно шумными, а первые эксперименты по сносу стены едва не уничтожили всю сценическую аппаратуру. Чтобы защитить наше оборудование, спешно были разработаны и изготовлены крупные стальные клетки. Кроме того, нашлась какая-то магическая смазка для «Джиннов» поистине космического качества. Репетиции продолжились, и к началу февраля мы уже переместились на Спортивную арену Лос-Анджелеса для двухнедельной генеральной репетиции перед первым шоу, намеченным на 7-е число.

В вечер перед открытием мы попробовали прогнать все шоу. Однако

во время генеральной репетиции нам пришлось признать, что, хотя большая часть нашей техники работала, сценическое освещение оказывалось попросту ниже всяких стандартов. Последовал лихорадочный поиск – сперва козла отпущения, а затем спасителя. В итоге Стив позвонил Марку Брикмену, которого Роджер приметил на представлениях Брюса Спрингстина.

Марк, знавший кое-кого в организации «Floyd», решил, что это розыгрыш и его друг изображает Стива и звонит с тем, чтобы сказать, что достал для Марка билеты на представление, намеченное на следующий вечер. Да, сказал Марк, он будет счастлив туда пойти. Нет, возразил Стив, ты не понял. Марк, родом из Филадельфии, занимался освещением еще с подросткового возраста, работая в музыкальном бизнесе с такими артистами, как Джонни Матис или уже упоминавшийся Брюс Спрингстин, а в последнее время занимался различными ТВ-шоу в Лос-Анджелесе. Марк припоминает, что телефон зазвонил в час дня, а в три он уже прибыл на шоу.

Джерри Скарф и Роджер быстро просветили его насчет программы и объяснили, что репетиция состоится в тот же день, в 7 часов вечера. Когда Марк тем вечером вернулся, Роджер сказал: «А мы и не чаяли еще раз тебя увидеть…» Последовало несколько неловкое совещание, после которого Грэм Флеминг был освобожден (сиречь уволен), а Марк также был освобожден (сиречь продолжил исполнять свои новые обязанности). Учитывая нехватку времени, он был весьма благодарен Робби Уильямсу и Марку Фишеру, которые оказали ему колоссальную помощь.

Вечеру открытия оказалась придана дополнительная драматичность, когда после вступительного взрыва вдруг загорелся занавес. Этот самый занавес продолжал дымиться до тех пор, пока Роджер не крикнул «стоп!» и перестал играть. Тем временем члены бригады, вооруженные огнетушителем, вскарабкались на самую верхотуру и потушили пожар. К тому времени зрительская аудитория и исполнители сплотились благодаря общим переживаниям, так что шоу смогло продолжиться. Поскольку крик «стоп!» казался частью представления, Роджеру затем потребовалось убеждать хорошо вышколенную дорожную бригаду в том, что на сей раз эти слова были вызваны чрезвычайной необходимостью.

В какой-то момент кто-то высказал предложение о том, чтобы шоу перемещалось, а не было статичным событием лишь в нескольких крупных городах. Концепция гигантского слизняка с достаточным местом для всего шоу плюс публика всем понравилась, однако к счастью для дизайнеров, дорожной бригады, исполнителей и экспертов по технике безопасности она

так никогда и не воплотилась в реальности. Мы вернулись к более простой идее об одном из самых кратких «мировых туров» в рок-истории: семь вечеров в Лос-Анджелесе, пять в «Нассау-колизее», что в Нью-Йорке, шесть представлений в «Эрлс-Корте» в августе 1980 года, восемь в Дортмунде в феврале 1981-го – и еще пять вечеров в «Эрлс-Кортс» для обеспечения достаточного метража киноверсии.

Почти все шоу прошли достаточно безмятежно. Единственная заминка случилась, когда Вилли Уилсон, барабанщик суррогатной группы, свалился с температурой на несколько часов как раз перед началом одного из представлений. К счастью, Клайв Брукс, мой давнишний техник по барабанам, сам по себе является очень способным ударником. Ветеран одной из английских блюзовых групп, «The Groundhogs», Клайв занял место Вилли и отыграл все части, требовавшиеся для двух следующих вечеров. С тех пор в его голосе слышалось радостное предвкушение всякий раз, как я во время гастролей начинал проявлять признаки хотя бы малейшего недомогания.

Шоу оказалось отрепетировано гораздо серьезнее, нежели все, что мы делали до тех пор. Оно также отличалось особенной технической продвинутостью. В своем роде это представление оказалось предшественником тех туров, которые позднее организовывали мы с Дэвидом, а также сольной работы Роджера. Кроме того, мы обнаружили, что нерегулярная структура помогала нам обходиться без «плохих» вечеров. Успех шоу сделал игру колоссальным удовольствием, однако недостаток возможностей импровизировать или менять музыку начинал немного надоедать. Требования построения стены означали, что один не вовремя засунутый кирпич или излишне торопливый строитель могли повлиять на длину каждого отделения, и для ключевых моментов у нас имелись различные вставки или купюры.

К моменту пятидневного марафона в «Эрлс-Корте» в июне 1981 года шоу уже шло как по маслу. Однако эти пять вечеров также стали последним разом, когда Роджер, Дэвид, Рик и я играли вместе, как это было в течение почти полутора десятилетий. Взаимоотношения в группе во время тура ухудшались гораздо быстрее, нежели во время записи. Самое откровенное указание на такое положение дел можно было видеть в закулисной зоне «Эрлс-Корта», где у каждого члена группы имелась своя индивидуальная гримерка «Портакабин». Кабинки Роджера и Рика стояли спиной к ограждению. Думаю, у каждого из нас проходили после шоу индивидуальные вечеринки, на которые мы аккуратно старались друг друга не приглашать.

Несколько месяцев спустя начались съемки фильма с Джеральдом Скарфом и Майклом Серезином в качестве сорежиссеров, а также с Аланом Паркером в качестве главного продюсера. Затем Алан оказался повышен до режиссера, Майкл удалился, Джерри были приписаны другие обязанности, и мы начали сызнова. Столь скорая перемена руководящей структуры была чем-то вроде недоброго знамения. Существует легион историй о разнообразных несогласиях, которые возникали в течение съемок. У Алана Паркера имелись очень четкие представления о фильме, но не менее четкими они были у Джерри и Роджера. Джерри определенно чувствовал себя не у дел, пока Алан Паркер и новый продюсер Алан Маршалл составили одну самодостаточную фракцию, а Роджер и Стив О'Рурк – другую. Алан Паркер, по словам Боба Гелдофа, следовал сентенции режиссера Майкла Уиннера: «Демократия на сцене – это когда сто человек делают то, что я им скажу». Подобную философию разделяли и другие участники проекта. Несмотря на такой явный рецепт катастрофы, думаю, результаты показали победу таланта над организацией. Анимация Джерри сумела совершить переход сценического шоу на большой экран, равно как и Боб Гелдоф, исполнитель главной роли Пинка.

И Боб, и Роджер рассказывают историю о поездке Боба и его менеджера на такси до аэропорта, во время которой менеджер Боба сообщил ему о предложении сыграть в фильме роль Пинка, а также заметил, что это следует воспринимать как колоссальный карьерный ход. Боб взорвался, изрыгнув примерно следующее: «А насрать. Я ненавижу этих хреновых „Pink Floyd"». Как припоминает Роджер: «Так продолжалось, пока они не добрались до аэропорта. Чего Боб не знал, так это того, что за рулем такси сидел мой брат. Он позвонил мне и сказал: „Ты никогда не догадаешься, кого я только что в такси вез…"» К счастью, Боб передумал и согласился сыграть эту роль.

Он убедил всех на экранном просмотре одной сцены из «Полночного экспресса», а также пробой телефонной сцены из «The Wall». Умасленный Аланом Паркером, Боб всего за пару часов подвергся разительной перемене, из сдержанного новичка превратившись в мелодраматического трагика. Проблема заключалась только в одном: лишь позднее Боб осознал, что в фильме у него нет почти никаких реплик.

Съемки фильма были под угрозой, когда застопорились переговоры с менеджментом Боба о деталях его контракта. Когда ответственная персона все же появилась в Лондонском аэропорту, ее тут же арестовали и увели для допроса. Впрочем, Боб самоотверженно приступил к работе несмотря на то, что различные контрактные вопросы по-прежнему оставались

неулаженными.

Несмотря на определенные ограничения, Боб, по словам Алана, отдал роли все, что только мог. Для одной сцены он даже был готов сбрить брови. Не умея плавать, Боб, опять-таки по словам Алана, заметил, что «сцены утопления в бассейне на крыше дались ему легко, ибо стали самыми что ни на есть подлинными». Пожаловался Боб лишь однажды, когда во время холодных ночных съемок на старой кондитерской фабрике в Хаммерсмите ему пришлось раздеться, после чего его обмазали розовой слизью и заставили совершить метаморфозу, превратившись в фашиста.

В своей биографии под названием «Так это то самое?» Боб также рассказывает историю об одной сцене в фильме, когда некая американская актриса, обученная системе Станиславского, должна была показать, что она боится Пинка. Актриса спросила у Алана Паркера, какова должна быть ее мотивация для этого страха. «Деньги», – со вздохом ответил ей Алан. Судя по всему, сцена была снята следующим же дублем…

Сцены на поле боя снимались на Саунтон-Сэндс, что в Девоне. Этот замечательный пляж обеспечил нам некоторое число задних планов, включая лежанки на конверте альбома «A Momentary Lapse Of Reason». Один из макетов немецких пикирующих бомбардировщиков, вдвое меньше настоящего размера, управляемый опытным пилотом, прекрасно сыграл свою роль. Другой поглотило море, когда он потерпел катастрофу. Припоминаю одно раннее утро в песках, когда сквозь дым и туман сражения нас восхитил вид сервировочного столика на колесиках, которым мужественно маневрировал по дюнам один из поставщиков провизии, чтобы мы безопасно подкрепились чаем и бутербродами с беконом.

Другим знатным местом для съемок стал Королевский садоводческий зал в Лондоне, где две тысячи скинхедов были рекрутированы изображать толпу для чего-то среднего между рок-шоу и политическим митингом. Склонность пропивать свои гонорары в ближайших, достаточно специфических барах в сочетании с ненавистью к форменной одежде (пусть даже на несчастных статистах) обеспечила весьма оживленную, хотя и граничащую с опасной атмосферу. На Джиллиан Грегори, хореографа, легла невозможная задача обучить скинхедов простейшим танцевальным па. После двух часов упрощения процедуры и оценки фактора трудности Джиллиан наконец сдалась. Военной точности, на которую она нацеливалась, к несчастью, было совершенно невозможно достичь: наблюдая за окончательной версией, зритель видит, что они делают что-то такое в унисон. Вопрос только в том, что.

У Алана Паркера сохранилось совершенно особенное воспоминание о

Стиве О'Рурке. Во время постпроизводства Стив разговаривал по телефону в конторе Алана, в бунгало, расположенном в садах Пайнвуда. Ему звонил Роджер из главного здания. Стив повернулся, чтобы туда бежать, однако «со своим плохим зрением он не сумел различить стеклянных дверей, которые вдребезги разбились, когда он на них нарвался. Стив получил серьезные порезы, потерял сознание и свалился на пол. Открыв глаза, он увидел мою секретаршу Энджи, которая нежно вынимала из его лица осколки стекла. Стив тут же ее полюбил и в конечном итоге на ней женился».

Я убежден, что Алан был лучшей кандидатурой для той работы. И временами он действительно прислушивался к тому, что говорили или предлагали другие. У меня по-прежнему хранится небольшой контейнер с пленкой, который он мне послал. Мы какое-то время спорили об одном эпизоде со стоящим на пляже парнишкой. Этот эпизод казался мне слишком уж вычурным. В контейнере был рулончик пленки с этим эпизодом, а также записка со словами: «О'кей, твоя взяла». Алан припоминает несколько творческих разногласий с Роджером во время работы над материалом. Гордясь законченным фильмом, он все-таки признается, что проблемы, возникавшие в результате столкновения двух очень сильных эго, зачастую заставляли его чувствовать себя несчастным. Табличка на двери Алана в Пайнвуде гласила: «Всего лишь еще один кирпич в стене».

Стив как исполнительный продюсер отвечал за обеспечение того, чтобы мы пережили все финансовые катастрофы производства фильма. «Что касается расходов, – говорит Алан, – то кто-то сказал мне, что Стив О'Рурк рассчитывал цену анимации по стольким книгам, что они запросто заняли бы целую полку в магазине „Фойлс"». Первоначально мы рискнули назначить исходную цену фильма в два миллиона долларов (что составляло все наши доходы от продажи альбома «The Wall»), однако в конечном итоге Дэвид Бегельман из «MGM» пришел к нам с гарантией десяти миллионов долларов, в которых мы нуждались. Бернд Айхнигер из «Ной Константин» обеспечил еще два миллиона, а фирма «Голдкрест», через посредство «Лазардса», профинансировала реальное производство. К несчастью для «Голдкреста», эта фирма была ликвидирована как раз в тот момент, когда мы собрались выплатить ей соответствующую часть прибыли. В конечном итоге мы дали Джейку Эбберту, бывшему президенту «Голдкреста», два бесплатных билета на представление в Канаде, когда он позвонил нам в 1994 году.

Алан Паркер припоминает один случай, когда они со Стивом впервые предложили фильм «MGM» (Алан недавно сделал для этой компании

фильм «Слава»). Дэвид Бегельман, по словам Алана, «сказал, что он вверяет мне многие миллионы долларов инвестиций, хотя он понятия не имеет, о чем этот фильм. Что еще важнее, об этом не имел понятия и его восемнадцатилетний сын, который был фанатом „Pink Floyd". Мы со Стивом пожали Бегельману руку по поводу сделки, и я сказал: „Не волнуйтесь, Дэвид, вы можете нам доверять, потому что мы обращаемся с деньгами других людей как со своими"». Уже в лифте Стив заметил Алану, что эта ремарка, скорее всего, была неуместной, ибо Дэвида Бегельмана выгнали с предыдущего поста президента фирмы «Columbia Records» после обвинения в присваивании чека на 60 000 долларов.

Саундтрек к фильму так никогда и не вышел – отчасти потому, что он неизбежно стал бы копией оригинальной пластинки. Однако там все же существовали некоторые интересные версии песен, в которые Бобу Гелдофу удалось вложить собственную интерпретацию.

Премьеры в разных залах произошли в 1982 году – включая поздний вечерний показ на Каннском кинофестивале, который стал особенно забавным потому, что совпал по времени с Гран-при Монако, и мне удалось заполучить в качестве гостя не кого-нибудь, а великого автогонщика Джеймса Ханта. Звуковая система в старом «Палас дю фестиваль» была усовершенствована с задействованием складов «Britania Row». Когда началась музыка, с потолка посыпалась штукатурка, создавая настоящий занавес из пыли и краски. Алан Паркер припоминает, что Стивен Спилберг посетил каннский показ, и, «когда свет в самом конце опять загорелся, он с колоссальной жалостью на меня взглянул и пожал плечами, словно бы говоря: „О чем была вся эта херня?"»

Состоялись также различные шоу в Лос-Анджелесе и Нью-Йорке, включая одну американскую пресс-конференцию, на которой Алан Маршалл, продюсер, в ответ на вопрос о смысле фильма довольно лаконично изрек: «В общем, он про какого-то психованного ублюдка и, типа, про эту самую стену…»

Глава десятая СБОЙ СВЯЗИ

После напряженной работы над «The Wall» главным ощущением (впрочем, теперь это уже стало привычкой) была скорее усталость, нежели эйфория. Учитывая тот факт, что мы исполнили шоу тридцать с чем-то раз за два года, трудно списать это на чисто физическое утомление. Скорее складывалось ощущение, что весь проект развивается уже целую вечность. Может статься, однако, что причиной подавленности и нехватки энтузиазма стала мысль о том, что теперь нам придется снова тесно контактировать друг с другом.

К концу тура и фильма той группы «Pink Floyd» из четырех человек, какой она являлась с 1968 года, уже и в помине не существовало. Рик наслаждался своим изгнанием: он жил в Греции, в доме своей второй жены Франки, и смаковал блюда из лотосов. Отсутствие Рика лишь подчеркивало тот факт, что мы попали в замкнутый круг потери коммуникации.

В июле 1982 года фильм «The Wall» вышел в широкий прокат. Мы все в той или иной степени оказались задействованы в его продвижении. Я помню, что меня послали в Испанию в качестве единственного представителя группы на тамошней премьере (поскольку остальные, по-моему, были в Америке на премьерах в Нью-Йорке и Калифорнии).

Скрипя зубами, я улыбался перед камерами. Временами, как мне казалось в подлинно царственном стиле, я махал рукой из королевской ложи в Мадриде и скромно признавался, что это на самом деле не совсем моя работа…

Снова оказавшись в Лондоне, Роджер начал работу над альбомом, который очень быстро подвергся определенному числу перемен. По моим воспоминаниям, изначально предполагалось включить туда некоторое число треков, оставшихся от проекта «The Wall». Имелось несколько песен, включенных в саундтрек фильма, однако не вошедших в оригинальный альбом. Их следовало дополнить новым материалом.

Идея родилась из первоначального рабочего названия альбома «The Final Cut» – «Запасные кирпичи». Впрочем, эта схема была отброшена, когда альбом вызрел в нечто совершенно иное. Думаю, в смену курса внесли свой вклад различные факторы. Роджера не удовлетворяло первоначальное поэтапное решение вопроса, и теперь у него имелось более ясное представление о том, чего он хочет добиться. «The Final Cut – A Requiem For The Post War Dreams» стал куда более сфокусированным произведением. По-прежнему связанный с элементами, содержавшимися в «The Wall», этот альбом имел прямое отношение к чувствам Роджера по поводу гибели его отца под Анцио во время Второй мировой войны. Тот факт, что в первые годы войны отец Роджера являлся сознательным ее противником, добавлял лишнюю остроту. Недооценка этих чувств привела к неспособности послевоенной Британии создать лучший мир, за который погибло так много людей.

Другой малопривлекательной кандидаткой на роль музы стала Маргарет Тэтчер. В 1982 году Британия, находясь под премьерством Тэтчер, объявила войну Аргентине по поводу суверенитета Фолклендских островов. Этот конфликт наиболее удачно был описан Хорхе Луисом Борхесом его сакраментальной фразой «двое лысых дерутся за расческу».

Атмосфера в Британии в то время стала откровенно шовинистической. Думаю, этот факт в особенности расстраивал Роджера. Таким образом, «The Final Cut» стал реальным инструментом для выражения его неприятия текущих событий.

Я не смог не сочувствовать подобным политическим убеждениям, однако Дэвид, по-моему, считал все это предельно неподходящим для альбома. Кроме того, Дэвиду хотелось производить собственный материал. Однако Роджер, увлеченный своей идеей, не собирался ждать. Он отчаянно хотел работать. Когда концепция у него сложилась, он игнорировал чьи-либо колебания. Вдобавок Роджер, судя по всему, сильно сомневался в способности Дэвида в обозримом будущем произвести что-либо на свет.

Совершенно определенно, назначение Роджером крайнего срока для завершения альбома приостановило творчество Дэвида. Не уверен, что Роджер сознательно давил на нас. Подозреваю, его вполне могла раздражать или попросту приводить в нетерпение очевидно медленная разработка Дэвидом своего материала. Или, может статься, Роджер уже настроился на переход к сольной карьере и просто хотел, чтобы Дэвид помог ему в этом. В процессе записи «The Wall» Роджер поддерживал некое подобие демократии, однако теперь даже это подобие находилось под угрозой. Разногласия быстро превратились в «проблему» и, будто вражеская подлодка, высунули свой перископ над темными водами наших взаимоотношений.

В результате альбом был целиком составлен из композиций Роджера. Вклад Дэвида был самым что ни на есть минимальным – не считая его гитарных соло, на которые даже Роджер не рисковал покушаться. Что еще более существенно, большую часть вокальной ответственности Роджер тоже решил взять на себя, оставив Дэвиду петь всего одну песню под названием «Not Now John». В прошлом интонация вокала Дэвида вносила разнообразие в мелодическую структуру песен Роджера. Теперь же отсутствие этого разнообразия, а также потеря фирменного органного звука Рика означали исчезновение ключевых элементов того, что уже стало установившимся «саундом „Pink Floyd"».

Другим недостающим звеном оказался Боб Эзрин. На языке группы подобное расхождение дорог описывалось как «музыкальные различия», однако в реальности его вполне мог инспирировать целый ряд инцидентов: Роджер по-прежнему кипятился по поводу неудачного интервью, которое Боб дал одному американскому журналу как раз перед представлением целого ряда шоу «The Wall». Один друг-журналист (теперь уже не друг) выцыганил из Боба – и опубликовал! – полное описание шоу, включая

эксклюзивное откровение насчет обрушения стены в качестве «гранд-финале». Боба это предательство бывшего друга оскорбило не меньше, чем всех остальных, однако, добавляя масла в огонь, тот журналист также приписал Бобу куда больше того, что он заслуживал, – или, по крайней мере, больше того, чего он заслуживал на наш взгляд.

Бобу позвонил Стив, угрожая ему судебным процессом и обещая, что, пробив такую брешь в контракте своим разговором с прессой, Боб может лишиться заработанного тяжким трудом вознаграждения. Боба все это потрясло. Совсем недавно еще полноправный член внутреннего круга, теперь он вдруг оказался в изоляции. Ему достаточно ясно дали понять, что даже его присутствие на шоу нежелательно. Сейчас я думаю, что мы даже понятия не имели, каким травмирующим может стать наше общее неодобрение. Когда пластинка только-только начинала проявлять все характерные признаки будущего хита, Боб даже не мог насладиться моментом славы.

В конце концов этот конфликт был забыт, однако еще пару лет оскорбления висели в воздухе, и Роджер определенно не был готов принять Боба обратно на борт – понятное дело, предполагая, что Боб мечтает вернуться. На мой взгляд, все это был сущий позор. Да, Боба могли сбить с толку, но, с другой стороны, он всегда любил поболтать…

Брешь, возникшую после ухода Боба, отчасти заполнил Майкл Кэмен, не только высококлассный композитор – позднее номинированный на «Оскар», – но и очень способный клавишник. Первоначально Майкл учился игре на гобое в Джуллиардском училище в Нью-Йорке, а с 1970-х годов начал сочинять музыку для фильмов. После «The Wall» он продолжил в том же духе, так что теперь среди его фильмов значатся «Бразилия», «Мона Лиза», «Крепкий орешек», «Лицензия на убийство», «Робин Гуд, принц воров» (за который он и удостоился номинации на «Оскар») и «Опус мистера Холланда». Майкл также создал музыку к телесериалу «Край тьмы».

Это решило практические проблемы, оставшиеся после ухода Рика. Майкл не участвовал в скандалах по поводу производства пластинок, ему это было не нужно. Майкл попросту замечательно делал свое дело, в какой бы ситуации он ни оказывался. Его работа над «The Wall» была выполнена даже без какого-то непосредственного контакта с нами, и политика группы просто не входила в круг интересов Майкла.

Большая часть работы над альбомом «The Final Cut» прошла в студии «Mayfair» на Примроуз-Хилл в северном Лондоне. Помимо ее удобного расположения рядом с рестораном, который нам всем нравился, на этой

студии к тому же работал Джеймс Гатри. В отсутствие Боба Джеймс стал очевидным кандидатом на роль звукооператора и сопродюсера – особенно благодаря его способности легко справляться с непростой задачей работы со всеми нами. В 1981 году он помог нам заново записать композицию «Money» для компиляционного выпуска под названием «A Collection Of Great Dance Songs». Джеймс запрограммировал ритм на недавно выпущенной драм-машине «Linn», а затем я пришел в студию, чтобы перезаписать «живые» барабаны. К несчастью, обнаружились некоторые расхождения между моим хронометражем и машинным, и Джеймс решил со мной поговорить. Он объяснил, что имеются определенные проблемы со связностью как тембра, так и хронометража. Джеймс припоминает, что я внимательно выслушал его замечания, а затем откликнулся: «Гм, хронометраж и связность никогда не были моими сильными сторонами. Я обычно куда лучше выступал на вечеринках после шоу».

Немало других студий было использовано для перезаписи. В их число входили «Olympic», «RAK», «Eel Pie», а также собственные домашние студии Роджера и Дэвида, обе к тому времени оборудованные на вполне профессиональном уровне. Название студии Роджера, «Billiard Hall» («Бильярдный зал»), явно указывало на наличие среди ее оборудования 24-канального магнитофона…

Отчасти использование такого широкого разнообразия студий объяснялось нежеланием возвращаться на «Britania Row», которой, пусть даже технически она была в куда лучшей форме, по-прежнему недоставало целого числа качеств, которые представлялись Джеймсу весьма существенными. Вполне вероятно, решение использовать нейтральные студии вместо «Britania Row» оказалось достаточно мудрым: в пределах нашего ядерного бункера мы скорее взорвались бы внутри, чем снаружи. Единственную техническую заминку в «Mayfair» устроил один ассистент, который проспал и продержал нас на пороге студии весь уик-энд перед Рождеством. Ради его же собственной безопасности этому ассистенту посоветовали в новом году туда не возвращаться.

Джеймс припоминает довольно удручающую сессию записи альбома «The Final Cut» в «Billiard Hall», когда Роджер пытался улучшить вокал: «Роджер занимал свою обычную позицию, восседая на краю бильярдного стола и вовсю распевая. В подавляющее большинство дней Роджер бывал в форме, и ему удавалось чертовски быстро уловить нужное вокальное настроение. Однако тогда был не его день. Высота давалась ему тяжело, и уже начинало накапливаться напряжение. Майкл тоже был не в духе. Он долгое время не произносил ни единого слова, и его внимание явно витало

далеко отсюда. Он с великой сосредоточенностью что-то чиркал в блокноте».

Наконец Роджер, отвлеченный явной нехваткой интереса со стороны Майкла, вихрем ворвался в аппаратную и пожелал узнать, что Майкл такое пишет. «Майкл, оказывается, решил, что необходимость выслушивать пробу за пробой одной и той же вокальной партии – это кармическая расплата за какой-то его страшный грех в прошлой жизни. Так что он принялся исписывать страницу за страницей своего блокнота одной и той же фразой: „Я не должен трахать овец". Майкл не был до конца уверен, что именно он натворил в своей прошлой жизни, но фраза „Я не должен трахать овец" весьма подходила к ситуации».

Несколько лет спустя, когда Майкл находился на гастролях в составе группы Роджера, всей гастрольной команде вручили специальные футболки. На всех этих футболках имелась зеркальная надпись «Я действительно этого стою?» (чтобы по утрам первым делом ее читать, глядя на себя в зеркало), однако на футболках членов группы красовались еще и индивидуальные сообщения. На футболке Майкла было написано «ЦЕВО ЬТАХАРТ НЕЖЛОД ЕН Я»… И Майкл, и Джеймс были в числе тех немногих, кто умудрился впоследствии поработать со всеми нами.

Моя личная роль во всей процедуре довольно долгое время оставалась самой минимальной. Все больше и больше времени я посвящал автогонкам, хотя в 1981 году мне не удалось попасть в Ле-Ман, поскольку представления «The Wall» были несомненно важнее. Стив, однако, замечательным образом умудрился побывать и там, и там. Проехав начало гонки, он метнулся назад в «Эрлс-Корт» на шоу, проходившее в субботу вечером, а затем вернулся на трассу, чтобы воскресным утром проехать вторую половину гонки. Желая возместить себе неучастие в гонках, я организовал один в особенности хитроумный промоушен: предложил Вильфреду Юнгу, президенту немецкого отделения фирмы «EMI», проспонсировать «лолу-298» для участия в 1000-километровой гонке на Нюрнбергринге в 1981 году в полном облачении из «The Wall». Думаю, мы оба чувствовали, что именно так нужно упрочивать отношения артистов с компаниями. На следующий год я вернулся в Ле-Ман, где разделил гонку со Стивом. Я занимался охотой на спонсоров, тренировочными гонками и являлся совладельцем одной из команд, участвующих в Гран-при, так что просто удивительно, как у меня находилось время добраться до студий…

Тем не менее я все же провел несколько дней, записывая барабанные партии. Некоторое время я просто торчал в студии, демонстрируя всем неизменную готовность к работе и напоминая о своем существовании. Эти

необременительные обязанности только возросли в объеме, когда стало ясно, что еще один ингредиент отказывается соответствовать ожиданиям: голофонические звуковые эффекты не работали. В начале записи к нам обратился один итальянский аудиоисследователь по имени Хьюго Дзуккарелли. Он заявил, что изобрел новую голофоническую систему, которую можно просто записывать на стереомагнитофон. Мы скептически отнеслись к этому заявлению, поскольку несколько предыдущих вторжений в чудесный мир квадро в течение 1970-х годов оказались слишком уж сложными. Процесс квадрозаписи требует обширных объемов пространства на треке, а также, надо полагать, бесконечных регулировок, чтобы точно разместить звуки в квадрофоническом спектре. Этот процесс очень сложен практически во всех своих аспектах. К тому же число психов, готовых расположить свое кресло точно в центре гостиной, чтобы получить максимальное наслаждение от квадрофонического звука, было совершенно недостаточным.

Однако голофоническая – или «полнозвучная» – система Хьюго Дзуккарелли была совсем другим делом. Она действительно работала. Я до сих пор толком не знаю, как это происходило, поскольку она задействовала всего лишь пару микрофонов, помещенных внутрь псевдоголовки. Тем самым обеспечивалось некоторое пространственное звуковое качество, которое можно было слышать в наушниках. Все это моделировалось таким образом, каким человеческое ухо работает в повседневной жизни. Первая демокассета Хьюго нас по-настоящему поразила. Припоминаю один эффект, когда коробок спичек трясли и двигали вокруг головы, так что он оказывался то сзади, то сверху, то снизу. Если, надев наушники, закрыть глаза, эффект получался весьма дезориентирующим и совершенно натуральным.

Мы немедленно решили использовать эту систему для всех звуковых эффектов на альбоме, и я вызвался доставить голофоническую установку (которая откликалась на имя «Ринго») в самые разные места для записи звука церковных колоколов или шагов. Роджера в особенности привлекал эффект Допплера от движения транспорта, а также смена музыкального тона проезжающего мимо транспортного средства. Наконец-то мой опыт автогонок полностью окупился: я провел множество счастливых часов на Куинз-хайвей, а также на испытательном треке со скользким покрытием Хендонской полицейской школы вождения, пытаясь записать визг шин (что оказалось совершенно невозможным: даже при полностью выжатых тормозах автомобили скользили по покрытию в зловещей тишине).

Роджеру также хотелось заполучить звуки самолетов, какими они

слышатся на войне. Посредством одного контакта в высшем звене Военно-воздушных сил мне было пожаловано разрешение записать некоторое число самолетов «торнадо» на базе ВВС Великобритании в Хонингтоне, что в Уорвикшире. Я получил весьма необычный опыт, стоя в конце взлетно-посадочной полосы и пытаясь настроить уровень записи: звук был настолько интенсивным, что, как только врубались форсажные камеры, сам воздух начинал трещать от звуковой перегрузки. Я также задействовал старую сеть друзей, чтобы убедить одного приятеля, который летал на «шеклтонах», записать один из таких самолетов в полете. Мысль о половине дня, проведенной в бессмысленном кружении над океаном и высматривании несуществующих субмарин, совершенно меня не вдохновляла, однако «Ринго» мужественно справился с возложенной на него миссией и был возвращен мне к завтраку и церемонии награждения вместе с двенадцатью часами нудного самолетного шума на пленке. Я по-прежнему чувствую уколы вины за то, что попытался получить слишком большой объем помощи от друзей в вооруженных силах, после чего вся рабрта закончилась неиспользованной записью. Надеюсь, все они теперь меня простили.

Увы, еще до начала моей работы над альбомом «The Final Cut» Роджер счел необходимым объявить следующее: поскольку я «только барабаню», я не могу рассчитывать ни на дополнительное вознаграждение, ни на особые почести. На самом деле такое его поведение уже начинало граничить с манией величия, ведь никакой угрозы его планам я не представлял. Я решил обратить взгляд на светлую сторону всего этого дела: по крайней мере, теперь у меня был повод сбежать из гнетущей атмосферы в студии.

Если я не особенно всем этим забавлялся, Дэвиду определенно приходилось еще тяжелее. Роджер старательно игнорировал любые предложения Дэвида. Именно поэтому он, вполне вероятно, захотел, чтобы сидящий за пультом Майкл увеличил свой музыкальный вклад. Во многих смыслах Майкл, пожалуй, оказался такой же заменой для Дэвида, какой он был для Рика или Боба, учитывая его мелодический талант, а также опыт композиции и аранжировки. Да, это могло показаться паранойей, но тем не менее складывалось отчетливое впечатление, что Дэвида просто вытесняют. Ко времени завершения альбома «The Final Cut» Роджер фактически заправлял всем представлением. Думаю, мы всегда работали на основе того, что у авторов оказывалось последнее слово на предмет того, как следует производить работу. А без всякого композиционного вклада от Дэвида его роль неизбежно стиралась.

Однако у меня нет никаких воспоминаний о дискуссии по поводу того,

не должен ли «The Final Cut» стать сольным альбомом Роджера. В любом случае для подобного плана, скорее всего, было уже слишком поздно. Звукозаписывающая компания ожидала альбома «Pink Floyd» и вряд ли положительно отнеслась бы к попытке представить ей сольную работу Роджера Уотерса. Так или иначе, я бы как мог этому сопротивлялся, потому что, на мой взгляд, такой поворот событий сигнализировал бы о конце группы, а у меня все-таки имеется неудачная склонность действовать с верой в то, что «если ничего не делать, может, проблема как-нибудь сама собой рассосется». А тот вариант, что мы в обозримом будущем начнем работу над очередным альбомом группы, казался тогда совершенно невообразимым. Безусловно, в свое время мы были обязаны решить все эти вопросы, но до тех пор мы невесть как умудрялись от них уклоняться.

Хотя мы обладали замечательной способностью бесить и расстраивать друг друга, сохраняя бесстрастные физиономии, мы так никогда и не овладели навыком разговаривать друг с другом по некоторым важным вопросам. После «Dark Side Of The Moon» у всех нас появилась привычка высказывать вслух скверную критику – и еще хуже к ней относиться. Роджера порой обвиняют в склонности наслаждаться конфронтацией, но я не думаю, что дело обстоит именно так. Я просто думаю, что Роджер порой не сознает, как он может пугать людей. Как только ему кажется, что конфронтация необходима, он становится так мрачно сосредоточен на победе, что бросает в стычку все, что у него есть, – и его арсенал может быть весьма мощным. Если брать позитивную сторону, то подобное качество Роджера вполне может стать колоссальным приобретением при игре в гольф, теннис и покер… Дэвид, с другой стороны, первоначально может быть не таким упертым, но как только он избирает для себя курс поведения, ему уже очень сложно с него свернуть. Когда неподвижный монолит его убеждений встречается с непреодолимой силой Роджера, вслед за этим гарантированно следуют сложности.

По завершении работы над альбомом состоялся весьма нешуточный спор о списке участников; в конечном итоге имя Дэвида оттуда исчезло, хотя была достигнута договоренность о том, что ему заплатят. Майкл Кэмен остался сопродюсером – заодно с Джеймсом Гатри.

Почему мы пошли на поводу у Роджера, совершившего натуральный захват власти? Мы как неизбежность принимали множество вещей, которые теперь, в ретроспективе, кажутся совершенно ненужными. Подобное малодушное подчинение вполне могло стать результатом постепенных перемен в структуре группы, выкованных предыдущим десятилетием. Возможно, из-за недостатка уверенности в собственных

композиторских способностях Дэвид считал, что, подняв соответствующие вопросы, мы рискуем потерять Роджера и тем самым потеряем все. Или, может статься, вслед за уходом Рика мы боялись обособиться, тянуть одеяло каждый на себя. Мне больно это признавать, но, какими бы ни были причины, тенденция объявлять Роджера главным злодеем, хотя и весьма заманчивая, на самом деле представляется неуместной.

Я припоминаю этот период как в особенности напряженный. Возникало такое чувство, как будто мы силились удержать все воедино. В моей личной жизни все тоже тогда шло не совсем гладко. После года отсутствия я разбирался с собственными драмами: разводился с Линди и собирался окунуться в новые отношения с моей нынешней женой Аннет. Учитывая мою склонность избегать конфронтаций в эмоциональных вопросах и в реальной жизни, мало просто сказать, что время тогда шло нелегкое. Особенно ужасным все было для Линди и двух моих дочерей Хлои и Холли, хотя мне казалось, что реально страдаю только я один.

Ко времени выпуска альбома в марте 1983 года оказалась обрублена еще одна связь «Pink Floyd». Из-за значительных бюджетных трат на одну видеосъемку Сторм и По расформировали «Hipgnosis» (возможно, ссылаясь на «визуальные различия»). Несмотря на участие Джеральда Скарфа в оформлении «The Wall», Сторм вполне мог рассчитывать на работу над конвертом нового альбома. Однако и Джерри, и Сторм оказались обойдены, поскольку Роджер вызвался сам разработать дизайн конверта. Для фотографии он воспользовался услугами Вилли Кристи – думаю, Вилли было немножко неловко, поскольку он был не только превосходный фотограф, но и шурин Роджера, – однако отсутствие «Hipgnosis» добавило несколько децибел к явственному впечатлению «сигнала отбоя», который прозвучал для компании, которая прежде была группой «Pink Floyd».

Не думаю, что Роджер испытывал особенно глубокое удовлетворение «The Final Cut», – кажется, одной из его характеристик в отношении этого альбома стало «глубоко дефектный». С другой стороны, там было множество вещей, которыми он мог гордиться. Тот факт, что альбом посвящался его отцу, показывает, насколько личным все это было для Роджера и насколько отчужденным «The Final Cut» стал для всех остальных из нас. Для меня эта пластинка олицетворяет собой настолько тяжелый период в моей жизни, что я не могу спокойно анализировать входящие туда композиции. Как бывало со всеми нашими пластинками, завершенный диск всегда оказывался скорее дневником нескольких месяцев моей жизни, нежели музыкальным событием, о котором я мог

судить объективно.

Музыка способна проникать непосредственно в конкретную фазу твоей жизни, и ты многие годы можешь сохранять пристрастие к поистине ужасным песням («Просто поразительно, какова сила дешевой музыки», – так изложил это Ноэл Кауард). Для записывающихся музыкантов странность состоит в том, что вся временная рамка идет наперекосяк, поскольку эмоциональная подоплека альбома действительно существует в течение максимум года до его выпуска. Для меня «The Final Cut» – это скорее вторая половина 1982 года, нежели год 1983-й…

После завершения альбома «The Final Cut» у нас не было решительно никаких планов на будущее. Насколько я помню, промоушена тоже не было. Предложений о «живых» выступлениях в поддержку альбома не поступило. Хотя, так или иначе, сложно было бы представить себе шоу, которое могло бы последовать за «The Wall». Однако это лишний раз показывает наши разные представления о будущем. И я, и Дэвид всегда рассматривали игру «вживую» и гастрольные поездки как интегральную часть работы группы. Если членство в ведомом Роджером «Pink Floyd» означало, что никаких «живых» представлений больше не будет («ввиду неопределенности все туры на этот срок были отменены»), а будет только усугубление всего предыдущего в студии звукозаписи, грядущие перспективы казались нам отчетливо непривлекательными.

Соответственно и Дэвид, и Роджер принялись работать над сольными альбомами. Альбом и тур Дэвида «About Face» больше сосредоточивался на игре, нежели на зрелище. Большая часть материала была взята с его сольных альбомов, однако тур и альбом позднее немало нам помогли: они выставили Дэвида в лучшем свете как музыканта, а яркая демонстрация его способности налаживать отношения как с прессой, так и с фирмами грамзаписи принесла нам неоценимую пользу четыре года спустя, когда мы в ней больше всего нуждались. Наконец и сам Дэвид признал необходимость устраивать более полноценное, зрелищное шоу, чтобы собирать большие арены.

Как раз перед тем, как его тур достиг «Хаммерсмит Одеона», Дэвид связался со мной и предложил нам с Риком появиться в конце последнего лондонского шоу, чтобы присоединиться к нему во время исполнения композиции «Comfortably Numb». Это прозвучало довольно привлекательно, и я прибыл туда во второй половине дня на репетицию и проверку незнакомой мне барабанной установки. Чувствовал я себя довольно странно, особенно потому, что уже четыре года не садился за барабаны, однако Крис Слейд, ударник на туре Дэвида, просто не мог быть

любезнее. После многих лет, когда барабанщики угрюмо сдавали свою установку со словами: «Только малым барабаном не пользуйся», здесь случай был обратным: чем более компетентным был ударник, тем спокойнее он к таким вещам относился… Песня прозвучала чудесно, и нам очень понравилось ее исполнять. Ненавижу выражаться метафизическим языком, однако мы действительно ощущали некую особенную магию, снова выступая вместе, и я думаю, что этот момент внес свой вклад в последующие события 1986 года.

Роджер тем временем оживлял проект «The Pros And Cons Of Hitch-hiking», для которого он несколькими годами ранее приготовил демозаписи в качестве альтернативы «The Wall». Альбом был выпущен вскоре после хаммерсмитского шоу Дэвида, после чего Роджер взялся за приведение в жизнь своей версии тура «Pink Floyd», используя анимацию Джерри Скарфа, а также некоторые элементы от Фишера-Парка. Я отправился посмотреть его шоу в «Эрлс-Корт» и обнаружил, что этот опыт оказал на меня поразительно угнетающий эффект. Первая половина была составлена из номеров «Floyd», и я чувствовал себя достаточно пожилым Питером Пэном, стоящим у окна детской комнаты. Так получилось потому, что кто-то другой играл мою роль. В ретроспективе можно сказать, что это конкретное событие пришпорило меня как ничто другое. Я понял, что не могу так легко и спокойно сдаться и позволить поезду катиться дальше, но уже без меня.

Рик работал с Дэйвом Харрисом над проектом под названием «Zee» (альбом они выпустили почти одновременно с Роджером), а я занялся коротким документальным фильмом, в котором музыка удачно сочеталась с автогонками. По сути, все это идеально увязывалось с тем сотрудничеством, которое я наладил с Риком Фенном, бывшим клавишником группы «10cc». Мы с Риком основали небольшую компанию по производству музыки к рекламе и фильмам.

Идея для «Life Could Be A Dream» включала в себя сделку с компанией «Ротманс» и ее автомобильной командой «порше-956», участвовавшей в чемпионате мира среди спортивных машин. Я должен был вести «порше» при содействии заводской бригады «Ротманс» в нескольких гонках на 1000 километров с камерой на борту. В качестве дополнительного бонуса мне удалось проехать Ле-Ман вместе с Рене Метжем и Ричардом Ллойдом (по чистому совпадению он ранее был продюсером фирмы «Decca» и нес ответственность за запись первой песни Рика с группой «Adam, Mike & Tim»). Получив саундтрек, мы подумали, что он может иметь коммерческий потенциал. Кстати, должен признаться, что мне совершенно

не составляло труда носить все эти логотипы табачной компании. Однако отвечать на каверзные вопросы по поводу курения было гораздо сложнее. Затем мы перешли к записи альбома, включавшего в себя сингл «Lie For A Lie», для которого Дэвид весьма щедро предоставил свой вокал. Впрочем, даже с его помощью этому синглу так и не удалось подобраться к чартам настолько близко, чтобы оставить след – не говоря уж о том, чтобы зацепиться надолго.

Существовало очень мало шансов на то, чтобы в этот период группа «Pink Floyd» выступила вместе, хотя в 1985 году появилась смутная возможность появления на шоу «Live Aid». Однако в конечном итоге Дэвид оказался единственным из нас, кто туда попал: он играл на гитаре вместе с Брайаном Ферри, что принесло Дэвиду дополнительный бонус, ибо Брайан представил его клавишнику Джону Кэрину.

Я посвящал все больше свободного времени тому, чтобы учиться летать на самолете, наконец-то преодолев свои страхи, накопившиеся за время слишком уж многих поистине кошмарных полетов на туры и обратно. Очевидно, это задало направление, и в скором времени Дэвид тоже получил свою лицензию пилота – как и Стив О'Рурк. В конце концов мы провели некоторое число лет, деля самолеты и пугая друг друга еще пуще, чем во время тех давних коммерческих перелетов.

Эта фаза соло-проектов – которая вполне могла бы дать нашей четверке свободное место для дыхания – по сути лишь послужила еще одним источником неудовлетворенности. Примерно в это самое время Роджер решил, что ему требуется заново обговорить свою индивидуальную сделку со Стивом – и эти переговоры он захотел сделать строго конфиденциальными. Стиву же как по моральным, так и по финансовым причинам показалось, что он обязан проинформировать об этих переговорах остальных участников группы «Pink Floyd». Подобное предательство (так Роджер это расценил) в сочетании с его убежденностью в том, что на всем протяжении каверзных переговоров об альбоме «The Final Cut» Стив склонен был больше представлять Дэвида, привело Роджера к желанию заменить Стива в качестве своего менеджера.

Мы все же встретились и поговорили. В 1984 году у нас даже состоялась относительно спокойная и расслабленная встреча в японском ресторане, где мы, наслаждаясь суши и саке, обсуждали все наши прошлые ошибки. А затем Стив присоединился к нам, чтобы тоже послушать. Вне всякого сомнения, Роджера ввела в заблуждение наша общая доброжелательность и уступчивость. Он посчитал, что вопрос о «Pink Floyd» представляется нам практически закрытым. Тем временем мы с

Дэвидом думали, что теперь, когда Роджер закончил альбом «Pros And Cons», все может пойти по-старому. В конце концов, у нас и раньше случались периоды отчуждения. Теперь Роджер видит в той встрече скорее двуличность, нежели дипломатичность, – однако тут я с ним не согласен. Очевидно, наши навыки общения по-прежнему оставляли желать лучшего. Короче говоря, мы покинули японский ресторан с диаметрально противоположными мнениями о принятом нами решении.

Глава одиннадцатая ПЕРЕЗАПУСК… И РЕСТАВРАЦИЯ

В 1986 году мы с Дэвидом решили попытаться выпустить еще один альбом, но уже без Роджера. Когда мы все-таки двинулись дальше, это не было результатом какого-то специфического момента откровения. На самом деле Дэвид давно все для себя решил и уже работал над кое-какими демозаписями. Дальше последовало несколько довольно-таки расплывчатых разговоров, когда Стив О'Рурк спрашивал: «Так вы хотите?..» или Дэвид говорил мне что-то вроде: «Может, имеет смысл попробовать?..» В конечном итоге все эти дискуссии привели к тому, что мы наконец решили: «Давайте сделаем это». Как только решение было принято, оно стало совершенно необратимым. Все это мало напоминало потерю Сида в 1968 году: даже в ретроспективе никаких альтернатив не было. Сейчас мы не знали наверняка, как это сделать, – только чувствовали, что это возможно. Несмотря на мою репутацию всеобщего миротворца и утешителя, я стойко следовал принятому решению. Меня до сих пор удивляет собственная твердость воли. Песни и решения Роджера всегда преобладали в нашей работе, и все же у меня имелась великая вера в способность Дэвида пробудить дремлющие в нем таланты, а также убежденность в силе его вокальной и гитарной работы, которая внесла такой весомый вклад в саунд группы.

Не думаю, что мы обсуждали возможность каких-либо правовых последствий, однако совершенно определенно сознавали риск. В то время, когда прессу по-прежнему интересовала наша стычка с Роджером, существовала опасность доставить журналистам удовольствие, выпустив альбом, который докажет правоту наших противников и разоблачит нас как охочих до денег бездарей. Еще один потенциальный кошмар состоял в том, что бывший коллега мог победить нас в борьбе за потребителя, что всегда служило очень мощным фактором движущей силы, а также подспудным признанием наших подлинных мотиваций – стремление к деньгам вместо мечты дарить прекрасную музыку прекрасным людям. Ущерб от подобных поворотов событий для наших эго в потенциале представлялся куда более тяжелым, нежели от любых финансовых катастроф.

На протяжении всего процесса звукозаписи с неослабевающей силой велась непрерывная борьба с Роджером, которая, следует заметить, была похожа на некое развлечение – что-то вроде «американских горок». Бесконечные звонки от адвокатов сменились длинными заседаниями. В попытке обнаружить недостающее звено доказательств многие часы дискуссий вращались вокруг наиболее тусклых аспектов нашей истории, а именно тех правовых тонкостей, по поводу которых, как нам представлялось, мы договорились восемнадцатью годами раньше. Судебная тяжба – своеобразный опыт: выбираешь себе гладиаторов согласно их боевым навыкам, а затем садишься и наблюдаешь за побоищем. Вполне вероятно, что это самая переоцененная форма развлечения, с какой я когда-либо сталкивался, а также самая травматичная.

Помимо действий на правовой передовой предпринимались также некоторые обсуждения и попытки примирения. Однажды вечером я обедал с Роджером, и он сказал, что его устроит высвобождение из-под контракта со Стивом. К несчастью, Стив составлял существенно важную часть нашего предприятия, и мы с ним, как мне кажется, чувствовали сплоченность – возможно, даже больше, чем нужно. Часть проблемы заключалась в том, что редкий наш договор фиксировался на бумаге. Между Стивом и группой существовало словесное соглашение – столь же обязательное, что и письменное, как нам сказали адвокаты, – которое гласило, что любые действия одного индивида должны были согласовываться со всей группой. Обсуждения замутнял недостаток понимания (по крайней мере, мной) серьезности последствий. В результате вопросы оставались неясными, а любое доверие непрочным. В ретроспективе представляется, что нам следовало бы уже тогда окончательно договориться с Роджером.

Однако, как мне кажется, я все же понял его затруднения. С одной стороны, Роджер считал, что он и есть «Pink Floyd», что он десять с лишним лет нес группу на своих плечах как главный автор и руководитель всех операций. Однако, поскольку группа существовала как некая общность, это представляло определенное препятствие для сольной карьеры Роджера, поскольку фирма грамзаписи всегда предпочла бы альбом «Pink Floyd». Любая его сольная работа виделась бы как промежуточный материал и вряд ли получила бы такую поддержку в плане промоушена, какая выпала бы на долю альбома группы.

Что на самом деле требовалось Роджеру, так это формальное разделение группы, что мгновенно расчистило бы дорогу для его сольной карьеры. Вероятно, он считал, что такое произойдет, как только он лишит

«Pink Floyd» своих услуг – особенно учитывая то, что Рик технически уже туда не входил, что я мало чем занимался помимо автогонок и своего гаража, и даже Дэвид в последнее время куда скорее был продюсером и приглашенным гитаристом для других музыкантов, нежели членом группы. Чего решительно никто не ожидал, так это отклика Дэвида на то, что, как мне кажется, он считал недостатком уважения и признания весомости его вкладов и идей. Раздел добычи (или, точнее, почестей) часто бывает несправедливым, однако Дэвид, пожалуй, пострадал от самой что ни на есть капитальной несправедливости. Даже я, совершенно не склонный к конфронтации, испытывал нешуточное раздражение от того факта, что двадцать лет спустя мне словно бы приказывали лежать смирно, повернуться на другой бок и вообще замолкнуть.

Хотя в прошлом я обычно объединялся с Роджером, который был одним из самых старых моих друзей, меня оскорбило предположение, что я ничего не принес в группу и что теперь, без Роджера, я ни на что не способен. Приписываемая мне цитата с одного из заседаний звучит следующим образом: «Роджер всегда любил говорить, что незаменимых нет… что ж, он был прав».

В ретроспективе представляется, что Роджер допустил тактическую ошибку, отправившись в суд. Да, в какой-то момент мы все оказались настроены на судебное решение наших проблем. Однако, поскольку слово «терпение» в словаре Роджера отсутствует, его врожденное стремление действовать с наскока означало, что он неизбежно доведет все до кипения – и достигнет противоположного по отношению к ожидаемому результата. Для Дэвида одним из сильнейших стимулов являлся тот факт, что Роджер, услышав о планах в отношении нового альбома, сказал ему: «Ничего у вас не выйдет».

Роджер уже намекал, что, на его взгляд, с группой «Pink Floyd» все кончено, и его ссора со Стивом усилила это мнение. Обозлившись, мы принялись рыть траншеи для удержания своих позиций и наотрез отказывались идти на уступки. Роджер разжег войну, объявив всему миру о том, что группа распалась. Остальные были с этим не согласны и почувствовали еще большее стремление выпустить новый альбом.

Таким образом, мотивация уже имелась во вполне солидных объемах. Теперь мы обратили свое внимание на то, кто, как и куда пойдет дальше. «Когда» уже вопросом не являлось. Никаких обязательств перед фирмами грамзаписи у нас не имелось, и мы не были связаны гастрольными датами. Производство альбома могло всецело определять темпы работы.

Вопрос «как» вращался главным образом вокруг выбора Дэвидом

композиций и рабочих партнеров. Сначала он хотел привлечь Боба Эзрина в качестве сопродюсера. К несчастью, Боб считался продюсером альбома Роджера «Radio KAOS», записывавшегося примерно в то же самое время. Боб настаивает, что он не стал работать над пластинкой Роджера, потому что они не смогли договориться о таком графике, который устраивал бы их обоих. Боб категорически возражал против долгих отлучек из дома; Роджеру же хотелось поскорее взяться и закончить работу. Но в результате Роджер все равно почувствовал себя преданным, когда Боб примкнул к «оппозиции», – по словам Боба, Роджер в тот момент назвал нас «Маффинами».

Тем временем Пат Леонард, который ранее работал с Дэвидом и был увязан с нашей пластинкой, вдруг с радостью переметнулся к Роджеру, так что тут мы, пожалуй, были квиты. Энди Джексона мы привлекли в качестве звукооператора – ранее Энди работал вместе с Джеймсом Гатри над саундтреком к фильму «The Wall». Зная Джеймса, мы надеялись, что его выбор окажется мудрым, и он полностью наши ожидания оправдал.

После опыта записи альбома «The Wall» во Франции Боб опять доказал свое полное соответствие духу проекта. Одним из его великих качеств является способность прилагать специфический набор навыков к конкретной ситуации. Теперь Боб быстро сообразил, что при работе над этим альбомом его основной функцией станет поддержка Дэвида – как в качестве катализатора, так и в роли своего рода личного музыкального тренера. Бобу особенно хорошо удавалось убеждать Дэвида продолжать работу.

Что же касалось написания песен, то Дэвид решил провести эксперимент, работая с некоторым числом приглашенных музыкантов и прикидывая, каким окажется результат. В этом плане он провел немало времени с Филом Манзанерой, гитаристом группы «Roxy Music», Эриком Стюартом из «10cc», ливерпульским поэтом Роджером Макгафом и канадкой Кэрол Поуп. Из этих попыток стало ясно, что Дэвиду на самом деле требуется автор текстов, и этой персоной в конце концов оказался Энтони Мур, до этого составлявший часть группы «Slapp Happy», которая многими лунами ранее входила в список «Blackhill Enterprises».

Местоположением, которое мы выбрали для ранних стадий записи, стала «Astoria», студия Дэвида в плавучем доме, стоящем на приколе на Темзе близ Хэмптон-Корта. Это любопытное судно было построено в начале 1910-х годов (за 20 000 фунтов стерлингов, что в то время составляло колоссальную сумму) для старого импресарио мюзик-холла и варьете-шоу по имени Фред Карно – Харви Голдсмита своего времени, –

который развлекал у себя на борту людей вроде Чарли Чаплина. «Astoria» насчитывает девяносто футов в длину. На крыше может разместиться оркестр из семидесяти исполнителей, если кто-то пожелает (мы благоразумно решили этого не желать). Дэвид жил в паре миль от «Astoria», когда, повинуясь внезапной причуде, купил ее в качестве плавучей домашней студии.

Будучи музыкантом конца двадцатого столетия, Дэвид, направляемый и стимулируемый Филом Тейлором, соорудил студию в перестроенной столовой – чуть-чуть тесноватой, но с вполне достаточным местом для барабанной установки, бас-гитары и электронных клавишных. Окна аппаратной, встроенной в главную гостиную, выходили на оба берега реки и на прибрежный сад. Судно также обеспечивало достаточно места для сопутствующего вспомогательного оборудования.

Запись началась с использования аналоговой 24-канальной машины и выполнения перезаписей на 32-канальном цифровом магнитофоне «Mitsubishi». Это отметило наше первое вторжение в сферу цифровой записи на пленку. Новая технология имела определенное число достоинств – включая улучшенное звуковое качество и отсутствие запиливания пленки. Наша резиденция в плавучем доме тоже доставляла массу радости. Фил Тейлор припоминает, что во время записи альбома «A Momentary Lapse Of Reason» Дэвид плыл вверх по реке, на один уик-энд оставшись на борту и записав за это время композицию «Sorrow» во всей ее полноте, включая все гитарные части, вокал и драм-машину, так что, когда мы в понедельник воссоединились, нам оставалось все это дело лишь малость отполировать.

К борту «Astoria» была пришвартована «Форель», моторная лодка 1930-х годов, доступная для любого, кому вдруг потребовалось бы отбыть, – или, на самом деле, для любого из местных, кому понадобилось бы добраться до дома, когда у него отберут водительские права. Такая милая окружающая обстановка очень помогала работе (в ближайшие несколько лет для нас стало обязательным записываться в подобной расслабляющей среде). Даже в те моменты, когда работа останавливалась, никто не стремился в срочном порядке уехать из студии.

Правда, всякий раз, как мимо на запредельной скорости проплывало одно из больших судов, «Astoria» ощутимо качалась на волнах, однако обычно нашими соседями оказывались сотни лебедей из местной бухты. Однажды к нам заявилась с визитом непрошеная бригада теленовостей, которая, так и не добившись доступа в плавучий дом, натянула водолазные костюмы и записала нашу работу из-под воды. Должно быть, журналисты очень долго там пробыли и страшно околели в попытке заполучить хоть

клочок приглушенного водой звука. Таким образом, как мне кажется, вполне можно было придумать параллельную историю, как мы черпаем вдохновение у инопланетных существ, навещающих нас из других галактик…

Более серьезная угроза возникла, когда река стала так быстро подниматься, что плавучий дом резко накренился, будучи пришвартован к одному из причалов, который удерживал его на месте. Перспектива исчезновения «Astoria» в пенящихся водах на манер «Титаника», пока группа продолжала бы играть, нас не очень вдохновила, хотя мне нравится думать, что Леонардо Ди Каприо наверняка успешно передал бы мой мальчишеский шарм в телевизионном эпосе, который несомненно сняли бы об этом событии. Впрочем, наш верный лодочник и сторож Лэнгли оказался под рукой, чтобы отпустить сдерживающие швартовы. В порядке мрачноватой благодарности мы позднее пригласили его стать (в качестве гребца) главным персонажем наших фильмов для шоу. Поскольку Лэнгли живет на судне и каждый день занимается греблей, он являет собой самый близкий эквивалент Рэтти из «Ветра в ивах», какой мне когда-либо попадался.

Рабочей жизни на судне в высшей мере способствовала новая технология, ставшая доступной со времен «The Wall» и «The Final Cut». В последние годы компьютерное оборудование и соответствующее программное обеспечение стали стандартом для аппаратной. Подобно многим технологическим достижениям компьютеризация давала неоценимое преимущество: принятие решений можно было осуществлять, имея перед собой практически бесконечный набор вариантов, когда дело доходило до звуковых эффектов и редакции.

«A Momentary Lapse Of Reason» стал альбомом, на котором мы впервые задействовали существенный объем семплирования; семплами было очень легко манипулировать, и песни могли развиваться из самих звуков. Что касалось барабанных партий, то теперь можно было менять темп, связующие пассажи и даже соседние элементы. Правда, затем требовалась намеренная вариация темпа, чтобы все это звучало чуть более по-человечески. Очевидно, компьютеры по-прежнему не могут выбросить телевизор из окна отеля или напиться и наблевать на ковер, так что в ближайшем будущем существует достаточно малая вероятность, что они целиком заменят барабанщиков.

На самом же деле при работе над этой пластинкой я обнаружил, что компьютеры меня подавляют. Я уже четыре года не играл всерьез, и мне не нравились ни ощущение, ни звук собственной игры. Возможно, меня

порядком деморализовал конфликт с Роджером. Однако я определенно сумел в конце концов удовлетворительно исполнить некоторые партии. А когда время стало поджимать, я передал некоторые партии кое-кому из лучших сессионных музыкантов в Лос-Анджелесе, включая Джима Келтнера и Кармайна Эггписа, что вызвало у меня довольно странное чувство. Примерно так же я смог бы препоручить свой автомобиль Михаэлю Шумахеру. Все это не только пахло пораженчеством, но также означало, что мне придется выучить все эти чертовы барабанные партии для исполнения их «живьем» (такой опыт должен значиться в картотеке под пометкой «больше никогда не буду этого делать»).

Гостевые музыканты стали частью общей паники (после того как Боб заболел тоской по дому и ему потребовалась более солидная студия), и наконец мы, вопреки собственному здравому суждению, переправились в его родной Лос-Анджелес. Там, в студиях «А & М», мы оказались способны насладиться не только талантами мистеров Келтнера и Эпписа, но также саксофоном Тома Скотта и клавишной работой Билла Пейна из группы «Little Feat». Боб Дилан также тогда записывался в «А & М», так что весь этот опыт ощущался как возвращение в реальный мир музыки после лебедей и бутербродов с огурцом на борту «Astoria».

Пока мы находились в Калифорнии, я столкнулся с новой породой человеческого существа: барабанным доктором. Нет-нет, не тем почитаемым дорожным техником, который заботится о правильном расположении барабанной установки, а подлинным волшебником, который извлекал поистине неслыханные звуки из всех доступных ресурсов. Барабанный доктор прибывал с полным фургоном оборудования, презрительно обнюхивал мою установку и переходил к произведению целого комплекта сказочного материала, имея выбор из полдюжины малых барабанов, полных смутных нюансов, а также мириад тарелок. Для меня это стало опытом, открывающим глаза на реальную действительность. Под рукой у меня словно бы оказался Дживз, но только он не завязывал мне как следует галстуки, а извлекал потрясающие звуки из скоординированных тарелок.

Рик присоединился ко всем процедурам достаточно поздно и для начала был помещен в карантин, предохраняющий его от любых расходов или от юридических мер со стороны Роджера. Решение было сугубо практическим. Существовала некоторая неопределенность касательно положения Рика в группе. Когда мы с Дэвидом захотели впервые переговорить с Риком, в его договоре об уходе в 1981 году обнаружился пункт, не допускающий его возвращения в группу. Соответственно нам

приходилось соблюдать определенную осторожность в отношении того, что входило в понятие «член группы»; так, на конверте альбома появились только мы с Дэвидом.

Большинство песен на «Momentary Lapse» были закончены еще до начала записи, и в результате в них очень мало набивки. Когда я отправился в Лос-Анджелес, чтобы послушать, как идет работа над первоначальным микшированием, я был слегка захвачен врасплох. Казалось, слишком уж многое там делается на слух. Мы записали уйму материала, и большая его часть оказалась в процессе микширования. Обычно мы при микшировании отсеивали материал, соглашаясь, что все звучит как-то не так, и что для окончательной версии потребуется больше воздуха и пространства.

В законченном альбоме меня поражает пара вещей. Задним числом представляется, что мне следовало бы изыскать в себе достаточно самоуверенности и самому сыграть все барабанные партии. Кроме того, в первые дни жизни после Роджера, думаю, мы с Дэвидом считали, что должны сделать все как следует, иначе нас просто убьют. В результате получился очень «аккуратный» альбом, где мы почти не шли на риск. Все вещи, вместе взятые, заставляют меня испытывать легкую отстраненность от «Momentary Lapse» – до такой степени, что все это уже почти не звучит как «Pink Floyd». Однако от композиции «Learning To Fly» такого ощущения не возникает – напротив, она кажется очень «родным» треком.

Мы провели обязательные три недели, агонизируя над названием альбома: каждому варианту следовало устроить по меньшей мере одну проверку. Нравилось ли нам название, подходило ли оно к музыке, не смог бы Роджер и критики использовать его против нас? В конечном итоге до нас дошло, что не существует в природе такого слова или фразы, над которыми кто-то при большом желании не смог бы позабавиться. Так что, остановившись на названии «A Momentary Lapse Of Reason», фразе, взятой из текста песни, созданного Дэвидом сообща с Филом Манзанерой, мы обратили свои заботы на другие элементы альбома.

Для оформления конверта мы снова обратились к Сторму Торгерсону. Поскольку большой объем записи включал в себя речную тематику, а в тексте присутствовало описание видения пустых коек, концепция развилась в реку пустых коек, сфотографированную Саунтоном Сэндсом в Девоне, где было снято большинство военных эпизодов для фильма «The Wall». Не обошлось без сопутствующих проблем в виде быстрых приливов и скверной погоды. Бонусом стало то, что теперь, когда в нашем распоряжении оказались все альтернативные форматы – CD, винил, кассета, мини-диск, версии для разных территориальных зон, – мы смогли

по максимуму использовать все те идеи дизайна, которые в ином случае нам пришлось бы отбросить. При этом мы ловко избегали длинных споров и трудных решений.

Теперь мы уже готовили тур. Майкл Коль, канадский промоутер, оказался по-настоящему надежной опорой, пока мы цеплялись за последние стадии доработки альбома, а также за некоторые юридические аспекты. Майкл продюсировал различные шоу еще с конца 1960-х годов, первоначально сосредоточиваясь на родной Канаде, а затем расширив свой охват на всю Северную Америку. Он очень интенсивно занимался «The Rolling Stones», продвигая их тур «Urban Jungle / Steel Wheels», а впоследствии – туры «Voodoo Lounge», «Bridges To Babylon» и «Forty Licks».

Майкл был уверен, что тур может состояться. Не забывая про риск того, что Роджер может наложить запрет на любую продажу билетов промоутером, он начал рекламировать наше шоу. В то время, когда мы сами не знали, что может случиться, подобная поддержка стала бесценной, и она гарантированно обеспечивает Майклу место в нашем личном зале славы. Предварительная продажа билетов стала сильным ходом; теперь нам приходилось заботиться лишь о том, не станут ли нас преследовать в судебным порядке, не придет ли публика в ярость, не увидев на сцене Роджера, а также как нам расплатиться за постановку того шоу, которое мы хотели устроить…

С начала 1980-х годов спонсорство стало важнейшим элементом финансирования тура. Впрочем, каким бы привлекательным ни казался такой вариант, он был для нас недоступен. Когда на наш прием публикой влияло столько неизвестных элементов (а также возможность осечки), у нас за дверями не особенно толпились производители лимонада или беговых кроссовок. Мы также не могли пустить в продажу все билеты и воспользоваться этими деньгами. Так что единственным доступным вариантом было для нас с Дэвидом раскошелиться.

Мне слегка не хватало доступной наличности, чтобы собрать требуемые миллионы, так что я в конечном итоге опустился до высокодоходного эквивалента ломбарда и заложил свой «феррари» 1962 года. Вероятно, самая моя ценная собственность, а также старый друг семьи (я купил его еще в 1977 году), этот автомобиль добавил новую страницу к своей выдающейся истории состязаний. Поскольку автомобильный рынок в последнее время сошел с ума, с этим символом общего безумия (по слухам, одна такая машина в ту пору ушла за 14 миллионов долларов) у меня не возникло особых проблем по оплате своей

части расходов на тур.

Подбирая команду для работы на туре, мы столкнулись с новыми гранями человеческих понятий о справедливой игре и преданности. Для дизайна постановки мы первоначально обратились к Фишеру-Парку, но эти дизайнеры отклонили наше предложение, поскольку они уже согласились работать над шоу Роджера «Radio KAOS». Было совершенно невероятно, что та сторона по-доброму отнесется к предложению поделиться талантами. Учитывая вовлеченность этих дизайнеров в постановку роджеровской версии шоу «The Wall» двумя годами позже, они, скорее всего, были правы в том, что стали держаться его команды.

Понятия не имею, так это было или нет, но я чувствовал, что Джонатан Парк в особенности предан Роджеру, а не нам, тогда как Марк Фишер с радостью стал бы заниматься обоими проектами. Я упоминаю об этом потому, что семь лет спустя мы, как бы подло это ни выглядело, попросили Марка работать на нас в одиночку. Да, с понятиями о чести у нас не густо, зато мы горазды помнить все реальные или воображаемые проявления неуважения.

Тогда Стив провел некоторые поисковые работы среди сценических дизайнеров и нашел нам Пола Стейплза. Как только мы с ним поговорили и посмотрели его труды, мы поняли, что Пол сможет справиться с задачей. Он привнес в нашу постановку солидную дозу свежих мыслей; у него уже имелся опыт работы в театре, а также на бесчисленных выставках и презентациях. Пол пришел к нам с целой тележкой идей – как обычно, некоторые из них отправились в мусорную корзину, зато другие выжили. Шоу первоначально задумывалось для закрытых залов, однако все равно требовало определенной структуры крыши для подвешивания экрана. Нам хотелось сцены побольше, а также – хотя это обычно оставалось недостижимой мечтой – максимальной чистоты сценического пространства.

Кроме того, мы требовали максимального затемнения для проекционных целей, что привело к созданию по сути большого черного ящика. По сравнению с другими гастролирующими группами у нас имелось одно очень специфическое преимущество. Полная неспособность всех нас передвигаться «лунной походкой», «утиным шагом», поджигать волосы или зубами играть на гитарах означала, что публике не потребуется постоянный монитор для наблюдения за тем, что мы вытворяем на сцене. Порой люди спрашивают меня, почему мы берем на себя труд выступать, а не выставляем вместо себя компьютеры. Обычно я отвечаю: «Нет, не выйдет – компьютеры слишком много двигаются…»

Фильм во многих смыслах куда более неудобен по сравнению с видео, зато благодаря своему качеству и яркости по-прежнему гораздо больше подходит для стадионов. Будущее, вполне вероятно, предложит нам лазер, полноцветную проекцию голограммы в искусственное облако, подвешенное над зрительным залом, однако в 1987 году все это совершенно определенно было недоступно.

Марк Брикмен, которого раньше Стив в рекордные сроки призвал для работы над шоу «The Wall», теперь принял новый звонок от Стива, который просил его прилететь из Лос-Анджелеса. Марк припоминает разговор с Дэвидом: по его мнению, Дэвида «приводила в ярость» уверенность Роджера, что он имеет полное право «заглушить» «Pink Floyd». Марк был принят в качестве дизайнера-осветителя и начал работать с Робби Уильямсом и Полом Стейплзом. Марк и Робби отправились в Брюссель на встречу с Полом, который работал там с балетной компанией. Они попили кофе в ближайшем кафе, а затем мимо протащился трамвай. Марк с Полом переглянулись, и их церебральные лампочки вспыхнули. Так во время тура оказались использованы пробегающие по специальной дорожке огни, которые останавливались аккурат над головой Рика, пока он играл введение к «Wish You Were Here». Другой эффект тоже появился благодаря случайности. Когда шла проверка огней «Very» и круглого экрана, случился компьютерный сбой. После того как Марк перезагрузил компьютер, все огни буквально взбесились. Тогда он понял, что они могут «плясать», и эта техника сделалась существенно важным элементом шоу. Другие новые игрушки включали в себя периактоиды, которые представляли собой крутящиеся секции, встроенные в переднюю часть основания сцены. Они могли вращаться на разных скоростях, а также вспыхивать согласно заранее заданной программе.

Одно из самых толстых досье в гастрольном департаменте носит название «Не пригодилось». Здесь следует отметить, что значительное время тратится на многообещающие эффекты, однако они, как правило, в конечном итоге оказываются слишком опасными, сказочно дорогостоящими и работают лишь один раз из пятидесяти. Порой (имеется в виду достопамятная надувная пирамида) даже после тщательного устранения всех недочетов они все равно умудряются проникать сквозь броню. На сей раз мы в самой середине тура решили отбросить Икара, воздушную фигуру, которая выплывала во время исполнения композиции «Learning To Fly» и порхала над сценой. Этот самый Икар никогда как следует не работал, и в конечном итоге закончил свои дни в сдутом виде.

Одна идея – летающая тарелка – звучала просто идеально. Большая,

наполненная гелием хреновина управлялась по радио и парила над зрительным залом, буквально истекая светом и искрясь различными эффектами без всяких проводов или крепежа. Проблема заключалась в том, что это была фантазия. Чтобы нести в себе энергию, достаточную для предложенного светового оснащения, эта тарелка должна была иметь ту же цену и размеры, что и «Граф Цеппелин». Кроме того, по безопасности она тоже равнялась бы королю дирижаблей.

Для демонстрации того, как всю эту механику собирать, складывать и перевозить, была построена модель сценической постановки. Одним из наиболее важных аспектов этих репетиций стала разработка наиболее эффективного способа упаковывать фургоны, ибо экономия одного грузовика в течение одного года гастролей могла бы сохранить нам порядка 100 000 долларов. Но это было еще полбеды. Помимо прочего нам необходимо было заново собрать группу – причем, сколько бы моделей мы ни задействовали, музыканты должны были хоть отчасти напоминать людей. Мы и раньше использовали приглашенных исполнителей. Еще со времен «Dark Side» дополнительные вокалисты составляли существенную часть шоу. Сноуи Уайт добавил вторую гитару к «The Wall» – не говоря уж о том, что на протяжении того краткого периода в начале 1968 года Сид с Дэвидом представляли собой часть двухгитарного состава группы. Мы также брали дополнительного барабанщика для «The Wall». Теперь нам, очевидно, требовался басист. Возможно, самой существенной переменой стало участие второго клавишника. Он не только отвечал за возможности, предоставляемые цифровой технологией, – нам требовался человек, хорошо знакомый с синтезаторами и семплерами, – но также обеспечивал более полные, более сложные звуки, которые нам удалось произвести в плавучей студии.

Наш дополнительный клавишник, Джон Кэрин, первоначально познакомился с Дэвидом на шоу «Live Aid», проводившееся на стадионе «Уэмбли». Джон выступал с Брайаном Ферри, а поскольку Дэвид играл на гитаре в составе той же группы, у него была возможность непосредственно оценить таланты Джона. Джон также находился на короткой ноге с технологиями семплирования, что стало в особенности полезным, когда мы вдруг обнаружили, что нам требуется заново воссоздавать звуки, производившиеся давно вышедшими из употребления инструментами, ныне чахнущими в Музее науки.

Еще один участник нашего состава Гай Прэтт прибыл на прослушивание в «Astoria» в моем присутствии, потому что Дэвиду требовалось еще одно мнение. Не слишком уважительное отношение Гая к

динозаврам рока, проявившееся, когда его попросили пробежать басовые части, просветило нас на предмет того, что, помимо способности играть все эти партии одной левой – и порой во время поистине монументального похмелья, – он мог стать лучшим гастрольным спутником, нежели тот, кто изначально испытывал бы к нам благоговейные чувства, а затем, познакомившись с нами поближе, начал бы переживать горькое разочарование. По случайному совпадению отец Гая Майк вместе с Лайонелом Бартом и Томми Стилом написал песню «Rock With The Caveman», что составило приятное напоминание о моем подростковом визите на концерт Томми в конце пятидесятых годов.

Гэри Уоллис был запримечен как перкуссионист, игравший вместе с Ником Кершоу на одном благотворительном шоу, где также выступал Дэвид. Никто из нас еще ничего подобного не видел. Вместо того чтобы спокойно сидеть и играть, Гэри работал в чем-то вроде клетки, до отказа набитой различными ударными инструментами. Некоторые из них были подвешены так высоко, что для удара по требуемым объектам было необходимо совершать трехфутовый прыжок. В сочетании с очевидным музыкальным мастерством Гэри подобное дополнительное умение произвести эффект казалось идеальным бонусом для сцены, которая без него выглядела населенной живыми мертвецами.

Саксофонист Скотт Пейдж сам по себе являлся еще одним сценическим представлением. Наша единственная проблема заключалась в том, чтобы как-то его удерживать – возможно, даже привязывать. С относительно немногими саксофонными партиями в шоу Скотт стал чем-то вроде Призрака оперы. При малейшей возможности он выскакивал на сцену, теперь уже с гитарой на шее, в отчаянной надежде выискивая, что бы ему еще такое сыграть, или просто выделывая номера в стиле «Status Quo» на протяжении гитарных соло Дэвида. В отсутствие радиомикрофона Скотт пользовался стандартным гитарным подводящим проводом, так что дорожная бригада – вероятно, вдохновленная бывшим участием нашего гастрольного менеджера Морриса Лайды в родео, – каждый вечер укорачивала этот провод на несколько дюймов, чтобы хоть как-то его сдержать. Скотту еще повезло, что «роуди» вообще не связали его по рукам и ногам.

Касательно гитары самые лучшие характеристики были у Тима Ренвика. Родом из Кембриджа, он учился в той же самой школе, что и Роджер, Сид, Дэвид, а также Боб Клоуз, но несколькими годами позже. Ранние группы Тима продюсировал Дэвид; он также играл на сольных проектах Роджера. Когда Дэвид отсутствовал на репетициях, Тим

прекрасно его заменял в роли музыкального директора.

Гастрольные бэк-вокалистки были собраны из различных источников. С Рэчел Фьюри мы познакомились через Джеймса Гатри, а Маргарет Тейлор, певица из Лос-Анджелеса, работала с нами на записи альбома. Дурга Макбрум, бывшая участница группы «Blue Pearl», завершала трио. В последней части тура ее сестра Лорелей заменила Маргарет.

В начале августа 1987 года мы прибыли в Торонто для репетиций. Главным образом это объяснялось канадскими связями Майкла Коля; кроме того, там открывался тур. Дэвид прибыл позже, после завершения сведения пластинки, тогда как мы въехали в очень жаркий репетиционный зал с целой горой аппаратуры для начала работы. Мы оба хотели добиться скорее ощущения гомогенности группы, нежели ее разделения на главных действующих лиц и статистов. В любом случае природа новой музыки была именно в этом стиле, поскольку новый материал не предполагал его исполнения «вживую» группой из четырех человек. После двух недель материал стал звучать приблизительно верно, хотя это потребовало от Джона и Гэри множества бессонных ночей, пока они сражались с бесконечными дисками семплов («Все схвачено, приятель, еще двое суток без сна – и все будет в порядке»).

Затем группа переместилась в аэропорт, чтобы присоединиться к бригаде, которая работала там над обустройством сцены. Выбор места действия оказался блестящей идеей и предоставил нам вариант аэродромных ангаров в качестве репетиционных баз: они обеспечивали превосходные собственные инженерные мощности, а также легкую доставку постоянного потока высокотехнологичных и тяжеловесных элементов оборудования, которые неизбежно прибывали с опозданием.

Поддерживать безопасность оказалось очень легко; мы потеряли куда больше инструментов и примочек в модных отелях, нежели в ангарах. А небезопасных ситуаций было очень легко избегать. Нам не требовалось исполнять музыку для бесконечного потока людей, которые зачем-то торчали на репетициях. Тот факт, что нам удалось полетать вокруг башни Си-эн-эн на имитаторе «747», посидеть в армейском «F-14», который привезли на авиационную выставку, и вообще поболтаться по аэродрому, только добавлял этому опыту лишней привлекательности. И я, и Дэвид немало полетали в период, предшествовавший записи альбома, так что, помимо композиции «Learning To Fly», авиационная тема присутствовала на всем протяжении этого тура. MTV предоставляла уроки самолетного вождения в качестве приза, а наша гастрольная компания щеголяла настоящими куртками авиаторов вместо обычных сатиновых в

бейсбольном стиле.

Теперь уже все было готово для выпуска альбома. Мы с Дэвидом увеличили свою рабочую нагрузку, проводя каждое утро на телефоне и давая бесконечные интервью. Впрочем, это было проще, чем бесконечные визиты в ту или иную радио- или телестудию во время тура. Вопросы по большей части были те же, с которыми нам приходилось иметь дело все предыдущие тридцать с лишним лет, – «Как появилось название группы?», «Где Сид?» и «Как получилось, что группа так долго держится?». Некоторые новые вопросы вертелись вокруг темы нашей конфронтации с Роджером. Отвечая на всю эту чушь, мы как могли изображали интерес.

Тем временем в аэропорту Пол, Робби и Марк заодно с Моррисом Лайдой пытались собрать сто тонн стали на сцене, а также прикинуть, как все это потом затолкать в фургон. Моррис был новой для нас личностью, хотя уже определенной легендой в рок-н-ролльных кругах. Бывший наездник на родео, он перешел на еще более опасную работу, став менеджером рок-туров. Поработав на туре группы «Genesis» вместе с половиной остальной нашей бригады, Моррис получил необходимый опыт. Как обычно, первоначальное впечатление от группы профессиональных и ответственных техников несколько смазалось, когда один французский оператор получил нагоняй за поедание на спор содержимого пепельницы в одном из ночных клубов…

Прибыв в ангар, мы обнаружили, что техники сцены нас явно не ждут. Мало того, что мы испортили бы их прекрасно обустроенную сцену, так еще и потребовали включить 50000-ваттный усилитель, который мешал им работать. В конечном итоге мы сумели достичь компромисса, устроив необходимую техникам передышку, однако все шло куда медленней, чем требовалось. Размер бригады было не сравнить с тем, что имелся ранее. Даже шоу «The Wall» потребовало всего шестидесяти человек; теперь же их было более ста. Предельно трудной задачей было выучить все имена. Даже спустя год работы эта задача по-прежнему представлялась весьма нелегкой, поскольку некоторые «роуди» то приходили, то уходили, то сразу по трое появлялись на шоу, словно играли в чехарду.

Среди всех трудностей выпадали некоторые особенные моменты. Марк порой проводил всю ночь, программируя освещение, и мое первое наблюдение за его усилиями стало поистине незабываемым опытом, поскольку все было невероятно красочно. На сцене никогда не получаешь представления о том, как это выглядит извне. К примеру, круглый экран со спроецированным туда изображением казался с моего места за барабанной установкой просто еще одной частью осветительного оборудования. Лишь

глядя на сцену спереди, я мог ощутить все воздействие клубящихся световых узоров.

Помимо разросшейся бригады у нас также имелись телефоны в трех экземплярах, радиосистемы, факсы и чертежное бюро. На последнем туре у нас даже был производственный отдел. Моррис предпочитал массированный инструктаж, который больше напоминал высадку десанта, нежели рок-шоу. После раздачи и обсуждения рабочих заданий следовала небольшая нотация по поводу агрессии на поле. Когда Моррис говорил «машины», он имел в виду не какие-нибудь электрокары, а как минимум танковую дивизию. Нам был нужен именно такой персонаж.

Одним из первых заданий, расписанных после прибытия группы, стала погрузка гребного тренажера Дэвида – он возил тренажер с собой. Дэвид, похоже, полагал, что ссора с Роджером может скорее разрешиться на кулаках, нежели в суде, а потому каждый день тренировался, используя это чудесное приспособление, которое показывало результаты на электронном табло и позволяло обогнать любого противника. Все очень радовались за Дэвида, но тренажер весил четыреста фунтов и насчитывал десять футов в длину. В упакованном виде он выглядел совсем как гроб для чудовища Франкенштейна. Никто не хотел заниматься гребным тренажером, когда паковались фургоны. В конечном итоге он становился наказанием для последнего грузовика, который был вынужден его забирать. Благодаря этой мере эффективность погрузки увеличилась на треть.

Тем временем мы попросили Боба Эзрина прибыть в Канаду и уделить нам внимание. Нам отчаянно требовался свежий взгляд на все представление. Думаю, мы были так заняты музыкой, что, даже несмотря на наше поистине сказочное освещение, группа на сцене являла собой сущий хаос. Это как раз был конек Боба. Вооружившись мегафоном, он принялся развлекать нас, вышагивая туда-сюда по передней части сцены. Громко выкрикивая совершенно неинтеллигентные выражения, Боб сопровождал их весьма экспрессивной жестикуляцией. Позднее мы модифицировали эту форму общения в более функциональную.

Нам также потребовалось обратиться к относительно простым, но жизненно важным вопросам: как и когда выходить на сцену, как заканчивать номера, должны ли быть перерывы между песнями или нужно переходить от одной к другой без пауз. А если кому-то из музыкантов пришлось бы двигаться, мы не хотели, чтобы он оказался потерян навеки, провалившись в один из люков, что маскировали многочисленное осветительное оборудование.

Последняя генеральная репетиция перед нашим переездом в Оттаву проходила ближе к ночи. Стоял теплый летний вечер, и мы играли, раскрыв массивные двери ангара, в то время как реактивные самолеты медленно

перемещались по взлетно-посадочным полосам. Когда музыка стала расплываться по всем окрестностям, к нам прибыла незваная публика, состоявшая из персонала аэропорта. Постепенно внутренняя и наружная части ангара наполнились чудесным собранием служебных и аварийных транспортных средств, причем все их вращающиеся янтарные огни ярко светились. Это значительно превосходило обычный эффект огоньков зажигалок.

Атмосфера перед первым шоу в Оттаве была наэлектризованной – по крайней мере за кулисами, если не на довольно сыром поле перед сценой. Новый альбом еще не продавался в магазинах, так что мы стали играть незнакомую музыку перед, вполне возможно, скептически настроенной зрительской аудиторией. Впоследствии мы выставили себе наивысшие оценки за выживание, однако тогда все мы ясно сознавали, что, хотя техническая сторона в целом сработала, исполнение оказалось ниже среднего. Тогда мы с ожесточением опять принялись репетировать, а также подвергли пересмотру список песен.

Когда у нас появился нами же установленный жесткий график, все начало складываться стремительно, и уже после нескольких первых представлений мы почли за благо изменить шоу, нежели его выучить. Нам по-прежнему отчаянно не хватало материала, и с одним лишним вызовом на бис у нас кончались песни. Тогда мы взялись сыграть «Echoes». С исполнением этой песни мы были не так хорошо знакомы, и она прозвучала немного неестественно. Тогда мы в последний раз сыграли эту композицию. Теперь Дэвид замечает, что одна из причин, почему мы не смогли как следует поймать ощущение оригинала, заключалась в том, что молодые музыканты, с которыми мы тогда работали, были так хорошо технически подготовлены, что оказались неспособны разучиться своей технике и просто вешать зрителям лапшу на уши, как мы это делали в начале семидесятых.

После исправления нескольких музыкальных и технических аспектов представления пошли довольно гладко, несмотря на периодические осечки. В результате отдельные шоу в процессе сливались в бесшовный поток. По сути, выступления уже стали настолько отлаженными, что мы сразу начали записывать их на кинопленку. Тем не менее, к великому сожалению, отсняв представление в «Омни», что в Атланте, мы остались недовольны результатами.

Мы мало выкладывались, и это было заметно. Тогда, желая наказать самих себя, а также всех остальных, мы решили попробовать повторить запись в августе следующего года в Нью-Йорке. Мы заказали двадцать

кинокамер и в итоге получили двести часов пленки. Кто-то, посаженный всю эту пленку монтировать, должно быть, до сих пор просматривает результаты.

Одновременно по Северной Америке курсировал тур Роджера под названием «Radio KAOS». Мы старательно умудрялись друг друга избегать, хотя некоторые члены нашего персонала сходили посмотреть его шоу. Я не хотел его видеть – с глаз долой, из сердца вон, – тем более что, согласно слухам, мне и не позволили бы. Я совершенно не желал, чтобы меня позорно изгнали с территории. В конце концов мы заключили с Роджером соглашение. В канун Рождества 1987 года, во время перерыва в гастролях, Дэвид и Роджер договорились о встрече на высшем уровне, которая прошла в плавучем доме с участием Джерома Уолтона, бухгалтера Дэвида. Сладкие пирожки с изюмом, чашки чая и праздничные шляпы были отодвинуты в сторону, пока Джером скрупулезно печатал костяк соглашения. По существу – хотя там были куда более сложные детали – этот договор позволял Роджеру сохранить Стива, а нам с Дэвидом двигаться дальше в качестве группы «Pink Floyd». Затем документ был вручен нашим (весьма дорогостоящим) адвокатам, чтобы они перевели его на юридический жаргон. Все они странным образом не сумели этого добиться; в конце концов суд принял версию Джерома как окончательный и обязательный документ, после чего должным образом скрепил его печатями.

После первой части тура в Штатах мы впервые отправились с визитом в Новую Зеландию. Это было все равно как находиться в Англии с неким временным изгибом, впрочем, довольно приятным. Увидев местных музыкантов, я понял, как тяжело, должно быть, там начинать: даже если станешь крутым в Новой Зеландии, денег для выпуска пластинки все равно не хватит. Приходится переезжать в Австралию – а там поджидают еще несколько ступенек, которые надо в муках одолевать. Отыграв несколько шоу в Окленде, мы после долгого отсутствия вернулись в Австралию. В 1971 году, когда мы в последний раз там играли, мы прибыли в неудачное время года и попали в жуткий колотун. На сей раз мы как следует об этом позаботились – и все оказалось легко и просто. Ведомая новыми рекрутами, группа периодически отправлялась в какой-нибудь клуб, чтобы поджемовать. Эти рекруты также несколько раз выступили в Австралии как «The Fisherman's» (от «Fisherman's Friend»). По-моему, они куда энергичнее репетировали версии «Unchain My Heart» и «I Shot The Sheriff», нежели элементы главного шоу…

Последовавшая за Австралией Япония оказалась немного сложнее.

Здесь не было никаких представлений на открытом воздухе. Быстро перемещаясь из одного крупного концертного зала в другой, мы просто не имели времени толком изучить страну. Даже местные фотоаппараты казались на сей раз слишком дорогими. По пути обратно в Штаты мы с Нетти остановились на Гавайях, где провели восхитительную пару недель, хотя периодические налеты проливного дождя напоминали о классических каникулах на английском взморье.

В профессиональном отношении этот тур стал самым приятным по сравнению со всеми предыдущими, однако еще более верно это было для личных ощущений. Нетти все это время была со мной, начиная с репетиций в Торонто, и это неизмеримым образом увеличило удовольствие от всего предприятия. Раньше она уже бывала на театральных гастролях в качестве актрисы, однако масштаб нашего действа, количество людей и объем задействованных материалов стали для нее приятным открытием. Тогда я определенно оценил тот факт, что гастрольная поездка без партнера, скорее всего, вкладывает некоторую напряженность в большинство отношений – однажды я выяснил, что 90 процентов людей из нашей гастрольной компании оставили за собой след разбитых браков и разорванных партнерств. Похоже, выбор тут невелик: на гастроли надо брать с собой либо жену, либо хорошего адвоката по разводам.

Вторая часть тура в Штатах подтвердила закон, что все спецэффекты чреваты катастрофой: во время шоу в Фоксборо, что в штате Массачусетс, наша летающая свинья на что-то наткнулась, после чего была разорвана на куски пылающей излишним энтузиазмом (или фанатичным вегетарианством) публикой.

К тому времени, как мы прибыли в Европу, группа уже вошла в колею: она стала рабочей компанией музыкантов, которые регулярно – и Джон Кэрин в особенности – прослушивали записи предыдущего шоу, чтобы попытаться найти там любые несовершенства. Их профессионализм был безукоризненным: даже если Гай Прэтт последним выходил из бара предыдущим вечером (а то и утром), его игра на сцене оказывалась безупречной. Пожалуй, это добавляло весомости железной констатации того факта, что наша музыка не отличалась большой сложностью.

Мы развили комфортный способ жить и работать во время тура, не разделяясь на отдельные клики и наслаждаясь разумным уровнем веселья. Временами мы закатывали после шоу буйную вечеринку, идея которой заключалась в том, чтобы как можно более чудовищно нарядиться. В такие дни в местных магазинах секонд-хенда начисто пропадала одежда из тонкого нейлона – да-да, именно нейлон был у нас на повестке дня.

Согласно Филу Тейлору, который гастролировал вместе с нами еще с середины семидесятых годов, этот тур стал колоссальной забавой, где преобладало хорошее настроение и где, снова отправляясь в дорогу, мы испытывали облегчение.

Если же чье-либо настроение на следующий день увядало, страдалец мог обратиться к Скотту Пейджу, который стал на этих гастролях неофициальным поставщиком травяного чая. Этим ремеслом он занимался ничуть не хуже, чем игрой на саксофоне, и вскоре немалое число членов группы можно было увидеть с подозрительными бутылочками, наполненными жидкостью цвета мочи, которую музыканты без конца глотали. К счастью, подобно большинству гастрольных причуд – японским фотоаппаратам, ковбойским курткам из оленьей кожи и текиле, – эти бутылочки оказались достаточно недолговечными. Разве что где-нибудь у Скотта на чердаке по-прежнему хранится огромное количество этих жутких трав.

В Европе шоу стали более разнообразными. Главным образом благодаря тем концертным точкам, которые мы выбирали, они гораздо лучше отложились у меня в голове. Порой мы разнообразили график: так, в Роттердаме мы организовали воздушную демонстрацию перед самим шоу. Под сопровождение звучащей из колонок композиции «Echoes» в небе кружили два моторных планера, ведомые нашими друзьями, с которыми мы с Дэвидом познакомились, когда учились летать. Воздушная балетная грация этих планеров, за которыми тянулся дым, породила идею использовать их для других выступлений, однако тут мы были наголову разбиты сложностями получения разрешений на полеты в воздушных пространствах ограниченного доступа.

Выступления в Версале, вероятно, стали самыми грандиозными из всех наших европейских шоу. Эти события явилось результатом поиска Стивом возможных концертных точек и прямого участия заинтересованных сторон. В то время министром культуры в правительстве Франсуа Миттерана был динамичный Жак Ланг. Он всецело находился на стороне версальского проекта, помогая убедить любых сомневающихся.

Окружение было поистине величественным, и большинство французов было радо нас там увидеть. Безусловно, последовали длинные речи местных сановников. Один из них, похоже, предложил свою поддержку лишь с тем условием, чтобы его фамилия смогла появиться на именной табличке, что висела над группой. Я был тоже призван произнести краткую речь. Кое-как склеив несколько самых обычных клише, я вряд ли сразил публику наповал. Погода стояла классная, и концерт казался совершенно

особенным. Определенно имеет смысл работать в уникальных местах. Да, стадион куда больше подходит для любого крупного шоу, однако там трудно создать подобную специфическую атмосферу. Всякий раз, когда только возможно, надо использовать концертные точки с такой историей и величием.

В качестве жеста доброй воли по отношению к нашим итальянским фанам мы согласились выступить на Гранд-канале в Венеции. Выяснилось, однако, что это приглашение не было одобрено отцами города. Существовали две противоборствующие фракции: одна была в восторге от идеи, зато другая считала, что мы спровоцируем то, чего тысячу лет не удавалось сделать водам лагуны, и за один-единственный день затопим город. Мы провели пресс-конференцию, убеждая городской совет, весь народ и отдельных консерваторов, что мы не только не собираемся грабить город, но даже устраивать там легкое мародерство. Тем не менее нам не удалось доказать, что дело обстоит именно так.

Поскольку Венеция не может вместить всаех желающих, возник план ограничить число туристов, которым позволялось прибыть туда в тот конкретный день. Мы оставались вне города, в Лагуне, размышляя, что жизнь достаточно сложна и без необходимости протискиваться мимо фанов и городских властей. Тем временем мэр города за нашей спиной сговорился с полицией, чтобы впустить всех туристов, а также убедил закрыть магазины и удалить все заранее организованные туалеты.

Представитель профсоюза гондольеров заявил, что его коллеги будут дуть в свистки на протяжении всего шоу, если мы не заплатим им 10 000 долларов (а для каждой лодки уже имелись клиенты, причем за двойной тариф). Это был чистейшей воды блеф – не существует в мире таких свистков, которые могли бы пробиться сквозь производимый нами шум. Далее наша сценическая баржа была объявлена мореходным судном, облагаемым дополнительным налогом. Если бы мы попытались двинуться на ней по Гранд-каналу, полиция перекрыла бы там все входы и выходы. К счастью, мы могли пуститься в открытое море и спастись в лучшей традиции Горацио Нельсона.

Все эти отвлекающие маневры не помешали успеху шоу, которое особенно хорошо выглядело в прямой трансляции по телевизору. Расстроенным был только Майкл Кэмен, которому выпало с нами играть. Он и раньше временами появлялся в качестве гостевого исполнителя, однако на сей раз мы хотели, чтобы он оказался вовлечен в шоу более конкретно, тем более что всё это должны были показать по телевизору. Увы, Майкл попал в толпу и в критический момент застрял ввиду нехватки

водного транспорта. Таким образом, ему удалось добраться лишь до микшерского пульта, да и то слишком поздно. В результате Майклу пришлось наблюдать за всем происходящим на сцене с берега в двухстах метрах от центра событий.

В какой-то момент прибыла поистине царственная платформа, полная тех самых сановников, которые доставили нам столько проблем. Эта освещенная баржа, на которой подавалась трапеза из семи блюд, оказалась прямо перед сценой, болтаясь между нами и публикой и перекрывая весь обзор. Тут публика просто взбесилась. Град бутылок и разного мусора обрушился на сановников. Официанты мужественно защищали своих господ, как центурионы, прикрывая их серебряными подносами. Вскоре баржа дала задний ход, на сей раз пробуя причалить сбоку от нашей платформы. Однако после одного-единственного взгляда на нашу бригаду, рядом с которой пираты Черной Бороды показались бы тихими пенсионерами, сановники отчалили и поплыли прочь. Больше мы их не видели.

После такого напряженного выступления в Венеции играть в Москве нам уже было не страшно. Недостаток свободно конвертируемой валюты означал, что для русского промоутера было практически невозможно оплатить тур. Однако в конечном итоге нами была разработана сделка, которая существенным образом покрыла все практические аспекты выступления. Во-первых, русские взяли на себя ответственность по переправке нашей аппаратуры из Афин в Москву, а затем дальше в Хельсинки. Для осуществления этого они задействовали армейский «Антонов», самый большой грузовой самолет в мире. Выглядел он просто фантастически и с легкостью забрал все наши манатки. Нашим местом проживания стал массивный отель на Красной площади. На каждом этаже там по-прежнему имелась уйма агентов КГБ, а также самовары для обеспечения горячего чая. Ввиду плотности охраны и колоссальных размеров этого места нам потребовалось трое суток на выяснение того, где можно вечером найти выпивку, а утром – завтрак.

Мы также перешли на самообеспечение, что стало самым эффективным способом открытия всевозможных дверей. Приглашение на обед любого чиновника сулило самые разнообразные выгоды. Через посредство Найджела Истэвея, нашего советника по налогам, который по совместительству оказался членом правления Русского фонда авиационных исследований, мы получили возможность посетить Монино, русский музей военно-воздушных сил – крупнейшее и в то время самое закрытое из всех европейских собраний самолетов. Там мы увидели кое-какие

аэронавтические изобретения Игоря Сикорского, несколько русских монопланных бомбардировщиков 1930-х годов (того периода, когда Военно-воздушные силы Великобритании все еще использовали устаревшие бипланы) и политически корректную версию истории полетов заодно с фрагментами шпионского самолета Гэри Пауэрса «У-2», сбитого в 1960-х годах, а также те самые бомбардировщики, что кружили над Красной площадью во время первомайских парадов, убеждая американских наблюдателей в мощи русских военно-воздушных сил. Мы были особенно польщены, узнав, что военно-воздушному атташе в Британском посольстве так и не удалось получить подобное приглашение.

Британское посольство устроило в нашу честь роскошный обед, после которого у нас оказались сотни русских матрешек и широкий выбор меховых шапок. Хотел бы я не знать, из чего сделаны эти шапки, – выяснилось, что на некоторые из них шел мех тюленьих детенышей. Мы также нанесли один визит в университет, чтобы поговорить о политике, искусстве и жизни, однако он превратился в еще одну пресс-конференцию типа «Откуда взялось название вашей группы?». Мы отбыли, экспроприировав лимузины для замены тех, на которых мы приехали, поскольку они в свою очередь оказались экспроприированы кем-то более важным. Затем наша аппаратура нон-стопом отправилась в Хельсинки в сопровождении полицейского эскорта – куда ни кинь, вышла просто потрясающая поездка (Фил Тейлор сравнил визит в Хельсинки с переходом от черно-белой пленки к «Техниколору»).

После тура был сведен концертный альбом под названием «Delicate Sound Of Thunder». Эта работа проходила на Эбби-роуд, в Студии-3, теперь уже полностью перестроенной после нашего последнего там пребывания. Исключительное удовлетворение нам доставил тот факт, что музыка особенной доработки не потребовала. Без сомнения, запись ближе к концу тура была хорошей идеей.

Тем временем Роджер заново поставил «The Wall» в Берлине, и мы просто не могли об этом не услышать. Причем не в последнюю очередь потому, что он взял на себя труд пригласить туда всех наших бывших жен, но не нас. Впрочем, мое приглашение, конечно, вполне могло просто затеряться в потоке почты… Путаница на счет того, кто именно играл в Берлине, по-прежнему осталась, хотя я понятия не имею почему. Шоу целиком и полностью принадлежало Роджеру, однако люди почему-то до сих пор благодарят меня, уверяя, что все это было фантастично. Я по-прежнему не могу для себя решить, следует мне просто вежливо улыбаться, притворяясь, будто мы и впрямь там играли, или пускаться в

полномасштабные объяснения, что на самом деле там выступал только Роджер с тысячной группой поддержки. Когда фаны продолжают доказывать, что я все-таки там был, во избежание окончательной путаницы мне остается лишь откликаться слабой улыбкой и прятать взгляд.

Примерно через год после финального шоу того тура (в Марселе), в июне 1990 года, мы приняли участие в проходившем в Небуорте оупен-эйре, бесплатном концерте для Благотворительного общества музыкальной терапии Нордоффа-Роббинса. Поскольку в тот год происходило довольно мало событий по сравнению с изобилием трех предыдущих, стало проблемой собраться всего на одно шоу. Репетиции были самыми минимальными. Мы решили, что раз та же самая группа уже дала свыше двухсот представлений, она, скорее всего, вспомнит подробности. Мы все же провели пару репетиционных дней в студиях «Bray», а также пригласили из Америки Джона Кэрина и Марка Брикмена для участия в шоу. Однако вместо Скотта Пейджа, который тогда, по-моему, попросту был недоступен, мы предложили выступить с нами Кэнди Дапфер (голландской саксофонистке, у которой в сотрудничестве с Дейвом Стюартом тогда вышел британский хит под названием «Lily Was Here»). Участие Кэнди показалось нам удачным европейским штрихом. Как и в случае со Скоттом, единственным недостатком для саксофониста являлась его крайне эпизодическая роль в нашем представлении. Учитывая способности Кэнди, там было слишком мало времени и пространства для раскрытия ее творческого потенциала.

На бэк-вокал мы пригласили Викки Браун, а также ее дочь Сэм, которая, продолжив династию Браунов, стала постоянной участницей нашего следующего тура. Также была добавлена Клер Торри, первая исполнительница «Great Gig».

После двух лет гастролей в полной изоляции подлинным удовольствием стало наблюдение за игрой других людей, а также возможность поболтаться за кулисами в Небуорте среди прочих рок-божеств. Это было все равно как день ветеранов на горе Олимп, но только в музыкальном плане. Марк Нопфлер и Эрик Клэптон играли там вместе с Элтоном Джоном и «Genesis». «Status Quo», Клифф Ричард и Пол Маккартни завершали список. Рик представил нас своей новой подруге Милли, и все мы прибыли туда в гигантских вертолетах «Хьюи». Когда на землю стали высаживаться обширные семьи и бригада «Pink Floyd», все это напоминало сцену из «Апокалипсиса сегодня».

В обмен на то, что наша группа первой согласилась на участие в шоу, мы выговорили для себя последнее место в списке. Однако такой ход

совершенно не окупился. Денек был типично английским, со стремительным переходом от солнца к дождю. Когда стала приближаться наша очередь, погода неизбежно испортилась, обрушив на нас дождь и внезапный холод.

Закрытие шоу очень нам подходило, поскольку в середине лета нам нужна была темнота, однако по мере того, как шло время, а Пол Маккартни затягивал очередную песню, старая любовь и мирные сантименты несколько поистрепались. В конечном итоге нам пришлось играть под проливным дождем. Правда, толпа зрителей, похоже, неподдельно наслаждалась представлением. Впрочем, им все равно некуда было деваться, поскольку все транспортные средства к тому времени безнадежно утонули в грязи.

Глава двенадцатая ЗАДНИМ УМОМ КРЕПЧЕ

Если говорить о «Pink Floyd», то 1990-е годы для них, можно сказать, почти что и не существовали. В начале десятилетия случился очень болезненный – едва не ставший фатальным – инцидент, который чуть не положил конец любым планам, какие у нас могли иметься на будущее. Он стал результатом решения, принятого Стивом, Дэвидом и мной по поводу участия в «Каррера Панамерикана», возобновлении славных гонок для спортивных автомобилей 1950-х годов, что проходили по всей Мексике. Современная версия, возрожденная в 1988 году, была менее суровой по сравнению с первоначальной прямой гонкой на 2178 миль, однако она все же состояла из 1800-мильного маршрута от самых глубин Мексики до техасской границы, где участки трассы перемежались длинными переездами. Рик мудро уклонился от автогонок и предпочел плавание в Эгейском море.

Пару лет назад мы со Стивом уже участвовали в этом событии. Однако на сей раз, когда Стив в назначенное время приехал в Мексику, небрежно помахивая защитным шлемом, гоночный автомобиль, который он должен был вести, прибыть не смог. Таким образом, Стив на несколько дней задержался на старте, надеясь, что сможет резко прорваться вперед из стартовой решетки, когда автомобиль наконец-то появится. Насколько я помню, та машина все-таки прибыла, но уже через несколько миль капитально вышла из строя.

Тогда, решив извлечь хоть из чего-нибудь положительный результат, Стив умудрился продать предварительные права на фильм, который мы еще только намеревались снять. План состоял в том, чтобы фильм заранее окупил большинство затрат на его производство – или даже все эти затраты. Нам казалось, что здесь есть возможность славно позабавиться – а

также получить за это кое-какое вспомоществование. К тому же мне понравилась смутная связь с карьерой моего отца. В 1953 году он участвовал в еще одних марафонских автогонках под названием «Милли Милья», проехав по Италии с установленной на машине кинокамерой, и я видел себя продолжателем традиции.

Мы пустились в дорогу на двух «ягуарах» типа C, копиях автомобилей, которые в 1953 году выиграли 24-часовую гонку Ле-Ман. Мы также взяли с собой две операторские бригады и пару сопровождающих машин с проверенными механиками. В одном автомобиле ехали я и Вэлентайн Линдсей. Другую вели Стив и Дэвид. Через пару дней событие превратилось в восхитительную поездку, несколько омраченную неизбежными жалобами на проблемы с животом, пока европейские гонщики приспосабливались к мексиканской кухне. К счастью, мне показали, как справляться с этими симптомами при помощи иглоукалывания. Этот метод был исключительно эффективен: стоило людям бросить один взгляд на мою коробку с иголками, как с животом у них становилось намного лучше.

На третий день мы с Вэлом достигли контрольного пункта, где нам рассказали, что произошла авария. Однако не оставалось ничего другого, как ехать дальше и попытаться впоследствии выяснить детали. Добравшись до вечерней остановки, мы наконец-то узнали, что авария на самом деле случилась с другой машиной из нашей команды, которая на скорости 80 миль в час слетела с края утеса. Дэвид – который вел автомобиль – испытал сильный шок, однако, не считая нескольких порезов и синяков, остался цел и невредим. Стив, исполнявший обязанности навигатора, получил открытый перелом ноги и был отправлен в больницу – довольно грубо по отношению к нашему менеджеру. Увидев на следующий день обломки машины, я понял, как же невероятно повезло Дэвиду со Стивом, что они отделались относительно легкими повреждениями.

Хотя нам удалось финишировать шестыми, мы потеряли полсостава наших кинооператоров и, соответственно, вынуждены были пуститься в некое кинематографическое жульничество, которое крупные голливудские магнаты, вне всякого сомнения, с легкостью смогли бы распознать. В результате наши «мексиканские» съемки включали панораму мексиканского ресторана в Ноттинг-Хилле, кинокамеры в котором были расположены так, чтобы не допустить в кадр проходящие мимо двухэтажные автобусы 98-го маршрута, а также прятать все еще загипсованную ногу Стива. Кроме того, у нас были пересъемки предгоночных обсуждений.

У нас остались легкие уколы смущения по поводу нашего жульничества, особенно у Дэвида (хотя я не уверен, что это имело отношение к музыке или к его вождению). Однако визуального опыта отчаянно недоставало. Чтобы как следует осветить состоявшееся событие, нам на самом деле требовался голливудский бюджет, бесчисленные вертолеты и Стив Маккуин. А чтобы насладиться той низкобюджетной версией, которую произвели на свет мы, требовалось быть преданным поклонником либо спортивных автомобилей 1950-х годов, либо мексиканского пейзажа с кактусами.

Однако во всем этом тем не менее содержался существенный бонус. Дело в том, что музыка к этому проекту обеспечила основу для записи нашего следующего альбома: никаких заготовок у нас не было. В той же самой манере, в какой мы создали «Obscured By Clouds», весь этот альбом был состряпан во время сессий в студиях «Olympic» в Барнсе на протяжении нескольких недель в ноябре 1991 года. Кроме того, он был записан, пока мы все вместе работали в студии. После многих лет работы поодиночке это стало классной забавой. Мы пригласили Гэри Уоллиса, Джона Кэрина и Гая Прэтта из тура 1987/88 года, а также, чисто по случаю, Тима Ренвика, который работал в соседней студии над альбомом Брайана Ферри и иногда мог поиграть и с нами.

Мы начали с пары блюзовых вещей, а остальные темы были попросту сымпровизированы. Обычно они произрастали из тех идей, что появлялись, когда Дэвид пробовал что-нибудь на гитаре, – а затем подхватывались всеми остальными в студии. Если тема звучала многообещающе, ее затем можно было развить в подходящую форму для эпизода фильма. Думаю, мы сумели избежать превращения в оркестр марьячи из Хаммерсмита, даже несмотря на соблазны, провоцируемые кактусами. Мы пережили краткое заигрывание с этнической музыкой на нашем первом альбоме, а также в гитарной части на саундтреке «More», а потому, думаю, хорошо знали, что эта линия музыкального спектра (равно как и разные забавные шляпы, будь то феска или сомбреро) не была не только нашим форте, но даже нашим пианиссимо.

Чуть больше года спустя мы применили тот же «модус операнди», когда в январе 1993 года начали работу над следующим альбомом «Pink Floyd». Процесс звукозаписи опять оказался в высшей степени позитивным: на сей раз была предпринята сознательно-подсознательная попытка действовать как единая группа. Мы отмечали неделю в календаре и отправлялись в студию «Britania Row» – которая теперь была мало похожа на жуткий бункер времен «Animals». Все комнаты были

перестроены так, чтобы туда попадал солнечный свет, и теперь там, понятное дело, имелись более просторные зоны отдыха и восстановления, чтобы заманить клиентов, желающих использовать еще более дорогое студийное время.

Помимо покупки времени на «Britania Row» мы почти не готовились к будущему релизу. Никто не пришел на запись с идеями в рукаве и фразой: «Вот, я тут кое-что заранее приготовил». Больше никаких наемников – только Дэвид, Рик и я сам. Плюс еще звукооператор за пультом, крутящийся двухдорожечник и столько времени, сколько нам могло потребоваться. Хотя горький опыт научил нас готовиться к разочарованиям и никакого железобетонного давления на нас во время этих сессий не оказывалось, сам факт аренды студии служил указанием на нашу решимость.

Если ничего из наших упражнений не выходило, мы отдавались либо процессу поиска внешней помощи, либо ожидания, пока кто-нибудь из нас в собственном темпе выработает какие-то песни, что обычно происходило очень медленно. Мы также потратили некоторое время, убеждая себя в том, что вместе мы действительно создаем нечто уникальное. Невозможность прямо сейчас что-либо произвести глубоко ранила наше самолюбие и в конечном итоге могла привести к тому, чтобы поставить крест на проекте. Пока весь мир сдерживал дыхание, мы посылали кого-нибудь за еще одной порцией бутербродов.

Впрочем, с самого первого дня мы знали, что все-таки сделаем этот альбом, и после еще пары сессий мы пригласили Гая Прэтта играть на басу. Это немедленно добавило нашей игре более сильное ощущение. Однако произошло и нечто более интересное. Мы заметили, что игра Гая меняет настроение музыки, которую создавали мы сами.

Интуитивная прозорливость сослужила нам хорошую службу. В какой-то момент Дэвид, разочарованный невозможностью получить конкретную идею напрямую от Рика, записал, как тот тренькает на клавишах, попросту не заметив, что катушка по-прежнему крутится. Из этой импровизированной сессии мы извлекли три потенциальные композиции, включая одну фортепьянную часть, которую так и не смогли толком воссоздать на всех последующих сессиях звукозаписи. В конце концов мы использовали первоначальный фрагмент Рика, созданный им на «Britania Row», – точно так же, как мы проделали со звуком гидролокатора в композиции «Echoes».

Однако импровизации, которые мы выдавали теперь, вовсе не походили на куски-настроения подобные обреченным фрагментам

«Nothings 1-24», которые мы пытались произвести перед записью «Meddle». Вместо этого мы просеивали результаты, записанные на двухдорожечник, в поисках крупиц музыкальных идей. Так появились на свет ядра композиций «Cluster One» и «Marooned», которые пригодились для записи окончательной версии альбома. Впрочем, подлинную важность имел тот факт, что каждая такая импровизация представляла собой импульс к творческому процессу. Этот импульс, как мы заметили, являлся главной проблемой. Когда мы позволяли себе играть то, что придет в голову, без всяких табу или запретных зон, у меня создавалось впечатление расширения поля обзора, которое за прошедшие два десятилетия существенным образом сузилось.

Через две недели мы уже записали весьма экстраординарную подборку риффов, паттернов и музыкальных виньеток. Некоторые из них были довольно похожими друг на друга, некоторые напоминали наши старые песни, а некоторые явно были вариациями хорошо известных песен. Последние – которые мы идентифицировали как «Нил Янг» или по другим именам, от которых они вели свое происхождение, – мы решили не брать. Однако даже когда мы их отбросили, у нас оказалось в наличии штук сорок идей. Учитывая, что в прошлом некоторые из наших записей мучительно произрастали из месячного труда по производству одной-единственной полезной ноты, это был весьма позитивный фонд потенциальных композиций. При наших обычных темпах работы его должно было хватить, чтобы записываться до самого двадцать первого столетия и даже дальше. В конечном итоге, собрав незаконченный материал, мы обдумали его выпуск в качестве второго альбома. Туда входил набор, нареченный нами «The Big Spliff», разновидность музыки-настроения в стиле эмбиент, которую, как мы к нашему смущению выяснили, исполняли группы вроде «The Orb». Правда, надо признать, что нас – в отличие от группы «Gong» Стива Хилледжа – не звали в компанию этого нового поколения музыкантов.

Ведомые Дэвидом, но и не без некоторого вклада Рика, мы создавали песни. По моему ощущению, Дэвид наконец-то овладел способностью производить музыку, когда она была нужна. Часть ответственности за написание текстов оказалась снята с Дэвида благодаря Полли Сэмсон, его новой подруге, а затем и жене. Возможно, предыдущий тур и альбом что-то в этом плане доказали, но теперь мы определенно испытывали меньше давления, и Дэвид с Риком, похоже, с большей легкостью писали музыку. От Дэвида по-прежнему требовалось вести этот процесс, но когда Боб Эзрин снова оказался на борту, а из-за пульта выглядывало дружелюбное лицо звукооператора Энди Джексона, наша команда стала почти домашней.

На протяжении всей этой подготовительной фазы атмосфера оставалась приятно спокойной. Помимо всего прочего, мы освободились от тяжб, поскольку бесконечные дебаты с Роджером через профессиональных юристов наконец закончились. Я находил особенно полезным проводить массу времени за музыкальными занятиями вместе со всеми остальными, причем занятиями реально целенаправленными. Я никогда не был самым прилежным ударником на белом свете, когда дело доходило до отработки техники, так что простой акт регулярной совместной игры помогал мне обрести некое подобие формы. Со времен Небуорта в 1990 году моим единственным настоящим «живым» выступлением был концерт на балу «Челси артс» в Ройял-Альберт-холле. Клуб «Челси артс» тогда возобновил работу – и в честь этого возрождения хозяева решили устроить бал, который стал для клуба одним из крупнейших событий за все время существования. Там ожидался Том Джонс, а мы – в результате того, что Гэри, Тим и Гай работали с Томом Джонсом, – согласились присутствовать в качестве гостей, обеспечивая три номера. Это неизбежным образом привело к появлению в составе группы Джона Кэрина и Тима. День-другой порепетировав, мы сыграли относительно неброскую подборку фактически без всяких сценических эффектов, фильмов или фейерверков.

После окончания работы на студии «Britania Row» мы снова собрались в плавучем доме Дэвида, чтобы развить ядра композиций. С февраля до мая 1993 года мы работали приблизительно над двадцатью пятью разными идеями, стараясь как можно больше играть вместе в студии. Работа в плавучем доме определенно проходила куда благоприятней записи в бункере. Теперь Дэвид уже добавил к дому на барже отдельное помещение с кухней, гостиной и столовой. Окружающий речной пейзаж, а также возможность работы при дневном освещении снова очаровали и подстегнули нас. Такое же влияние оказал и отчетливый рубеж между рабочим пространством в плавучем доме и зоной отдыха на суше, где можно было разговаривать и обсуждать наши успехи.

Получившийся альбом ощущается очень домашним, там ясно чувствуется совместная игра группы в одном и том же месте. Думаю, на сей раз Рик почувствовал существенно бо'льшую интегрированность в процесс, особенно по сравнению с альбомом «Momentary Lapse». Было приятно снова с ним работать.

Песни прошли придирчивый процесс отсеивания. Материала была уйма, так что (как это порой бывало раньше) никакой отчаянной потребности в нем не было; вместо лихорадочного поиска мы получили возможность просто сосредоточиться на развитии идей. На собраниях

группы мы теперь начинали сводить возможные песни к вероятным. Мы также установили предельно демократичную систему, когда Дэвид, Рик и я ставили каждой песне отметки по десятибалльной шкале независимо оттого, кто первоначально произвел данную вещь на свет. Все это сработало бы предельно гладко, если бы Рику не случилось неверно истолковать демократические принципы, лежащие в основе системы голосования. Он просто поставил всем своим песням по десять баллов, тогда как остальные получили у него нули. Это привело к тому, что все вещи Рика с самого начала получили десятибалльное превосходство, и мы с Дэвидом не сразу догадались, почему новый альбом стремительно становится по преимуществу опусом Рика Райта. Вариант голосования пришлось пересмотреть, и мы стали придумывать различные системы с электоральными коллегиями и вторичными привилегированными голосами. Пожалуй, они пригодились бы даже на выборах мэра.

Тот же вопрос всплыл десятилетием позже, когда мы выбирали треки для включения их в «Echoes», компиляционный альбом, который требовал участия всех четверых членов группы. Надо признать, что Роджер, как и Рик до него, голосовал только за собственные треки. Боже, храни демократию.

Перед летними каникулами мы взяли восемь-девять самых хороших треков в студию «Olympic» в Барнсе, пригласив других исполнителей – не считая бэк-вокалисток – из нашего последнего тура (Гэри, Гая, Тима и Джона). Всего за неделю мы произвели уйму материала, и это дало нам приличный разгон. Зная, что существенные элементы каждой песни уже находятся на своем месте, мы понимали, что теперь сможем потратить больше времени на их развитие.

По сути, вооруженные такой сеткой безопасности, мы в конечном итоге после летнего перерыва подошли к записи совсем в другой манере, нежели ко всем нашим предыдущим альбомам. Вся основа уже была записана в «Astoria». Эту работу мы завершили втроем – Дэвид, Рик и я, – когда за пару недель в сентябре окончательно расставили все вещи по своим местам. Развитие технологии со времен записи «Momentary Lapse» означало, что к концу шести месяцев записи мы могли окончательно модифицировать треки в плавучем доме, – пусть даже в финале и имела место обычная безумная паника с использованием других студий для перезаписи. Некоторые традиции укореняются слишком глубоко, чтобы их можно было устранить.

Опять же славно было снова видеть на борту Боба Эзрина, который сортировал барабанные партии, а также помогал с откровенно скучным

процессом записи и обработки саунда ударных. Когда начали появляться финальные очертания песен, к работе был привлечен Майкл Кэмен: он предложил обеспечить требовавшиеся нам струнные аранжировки, если мы сможем одолжить ему аппарат и кое-какое освещение для детской оперы, которую он ставил в Ноттинг-Хилле. Это выглядело замечательной сделкой – в обмен на пару динамиков и несколько прожекторов нам доставался оскароносный композитор. Мы, правда, не понимали, что музыкальный эксперимент, который планировал Майкл, запросто мог бы затмить любой мюзикл…

Теперь, когда мы с головой ушли в процесс звукозаписи, нам нужно было только назначить дедлайн, что обычно казалось всем членам «Floyd» сущей анафемой. Однако во время работы над предыдущим альбомом нами был усвоен один благотворный урок. Тогда, из-за колебаний с нашей стороны и нерешительности со стороны фирмы грамзаписи, получилось так, что наш альбом вышел в одно время с «Bad» Майкла Джексона и «Tunnel Of Love» Брюса Спрингстина. Неудивительно, что при такой конкуренции наше положение в чартах отчетливо попахивало бронзой.

На сей раз крайний срок определило наше согласие на крупный тур, который должен был начаться в апреле 1994 года. Идея заключалась в том, чтобы распланировать дорогу загодя и сконструировать самый эффективный маршрут по обширным стадионам США. Однако поскольку никто из нас не был особым футбольным фанатом, мы упустили из виду один достаточно важный фактор: наш тур 1994 года совпадал по времени с проведением в США чемпионата мира. Это означало, что определенные стадионы не только оказывались в критически важные даты совершенно недоступны, но также то, что на них даже нельзя было сделать более раннюю заявку, чтобы не дай бог не повредить драгоценный газон. Вместо изящного маршрута тура, который мы себе представляли, у нас в конечном итоге получилось то, что мог бы произвести на свет человек, с завязанными глазами швыряющий дротики в карту Соединенных Штатов. Или хуже того – такой маршрут могла бы составить старая команда в агентстве Брайана Моррисона…

Финальные стадии работы над альбомом включали весьма болезненный поиск названия и дизайна конверта. Выбор названия в очередной раз стал серьезной проблемой. Даже к январю 1994 года мы так и не пришли к соглашению, каждый день ведя бешеные дискуссии по мере того, как крайние сроки приближались, наступали и проходили. Дэвид предпочитал «Pow Wow», мне нравилось «Down To Earth». Короче говоря, у всех было свое любимое название. Никак не получалось достичь

большинства голосов (или даже задействовать теперь уже весьма широкий выбор усложненных систем голосования).

Руку помощи протянул великий Дуглас Адамс, автор романа «Автостопом по Галактике», подлинный гений «Макинтоша», гитарный энтузиаст и – к нашему счастью – фанат «Pink Floyd». В самые отчаянные моменты он умел проявлять чудесное чувство юмора. Дуглас принял участие в уйме дискуссий по поводу названия альбома. Мы находили колоссальное утешение в разговорах о своих проблемах с братом по страданиям из-за крайних сроков – Дуглас однажды заметил, что ему нравится слушать, как дедлайны свистят у него мимо ушей.

Однажды вечером, за обедом, мы согласились сделать взнос на благотворительность по выбору Дугласа, если он придумает название для альбома, которое нам понравится. Дуглас немного поразмыслил, а затем предложил название «The Division Bell». К нашей немалой досаде, это словосочетание уже присутствовало в существующих текстах песен: на самом деле нам всего-то надо было внимательнее их прочесть.

Наконец-то вооруженный названием, Сторм Торгерсон явился к нам с широким разнообразием идей, и в результате мы сошлись на концепции пары голов, сливающихся в одну на манер визуальной иллюзии. Сторм знаменит тем, что всегда настаивает на производстве реальных предметов, нежели использовании каких-либо фокусов, так что головы (после самых разнообразных попыток окончательно сконструированные из камня и металла) были помещены на подходящее поле где-то поблизости от города Илай.

Как-то холодным февральским деньком я навестил место фотосъемок: вид был просто поразительный, головы торчали прямо из болотистой почвы. Одной из наших самых крупных проблем стала попытка спрятать их от прессы, которая наверняка мечтала опередить выпуск альбома. Тогда был совершен набег на магазины по продаже списанного военного оборудования, в результате которого мы приобрели кучу камуфляжной сетки в слабой надежде замаскировать головы. Тот факт, что прессе не удалось заполучить на них эксклюзив, думаю, объясняется либо нашей переоценкой интереса к альбому, либо холодными ветрами, что задувают на Восточное побережье из самой Сибири и кажутся непривлекательной альтернативой креативному комфорту бара «Граучо» в Сохо. Сторм, который тогда находился на фотосъемке близ кафедрального собора Илая, припоминает, что из-за болотистой почвы погрузчик с низкой посадкой не мог добраться до центра выбранного поля, так что глухо ворчащей группе помощников фотографа пришлось вручную тащить тяжеленные штуковины

по грязи и устанавливать их на нужном месте. Еще больше они разозлились, когда Сторм признался, что это не то поле.

Тем временем мы развивали сценическое шоу. В 1973 году мы устроили шоу в «Голливуд-Боул», и фотография, висящая в кабинете Стива О'Рурка, является постоянным напоминанием о том, как круто может выглядеть сцена. Мы собирались взять часть идей из этого шоу и развить их для тех стадионов, где нам предстояло играть. Мы также хотели добавить этой процедуре определенную степень гибкости. Во время нашего предыдущего тура вся программа была буквально прибита гвоздями, причем по самую шляпку. На сей раз мы хотели иметь возможность регулировать текущий порядок номеров и заменять песни.

Мы снова отказались от больших видеоэкранов, на которых показывалось бы «живое» представление. Мы никогда не увлекались демонстрацией крупных планов группы – и, по всей видимости, уже никогда не будем. Однако нам все-таки хотелось иметь эпизоды фильмов для новой музыки. Собираясь исполнить некоторые вещи из «The Dark Side Of The Moon», мы решили, что настала пора снова обратиться кое к каким клипам на тему «Dark Side». Хотя многие из них очень хорошо сохранились и были использованы для сюиты «Dark Side», немалое число клипов сильно устарело. В частности, политики двадцатилетней давности, представленные в клипе к «Brain Damage», теперь так поблекли, что добрая половина аудитории была слишком молода, чтобы знать их в лицо. Очень многое, скорее всего, было попросту забыто.

Мы провели несколько производственных совещаний с нашей бригадой – вероятно, лучшей за все время. Марк Брикмен (хорошо зарекомендовавший себя на открытии Олимпийских игр 1992 года в Барселоне и навеки рассорившийся с Барброй Стрейзанд), вооруженный солидным багажом новой технологии, снова стал нашим художником по свету. К нему присоединились Марк Фишер в качестве дизайнера сцены и Робби Уильямс в качестве исполнительного продюсера. Сторм тоже вошел в эту группу, поскольку на нем лежала ответственность за все требуемые дополнительные киноэпизоды числом шесть штук и длиной примерно сорок минут. Впрочем, «вошел» – не совсем правильное слово, если вспомнить о прелестной неспособности Сторма быть кем-либо кроме диктатора.

Первоначальный дизайн включал лежащую на земле полусферу, которая затем раскрывалась, обнажая сцену. Этот вариант пришлось отбросить, когда стало ясно, что подобная структура, пусть даже предельно изящная, потребует удаления всей публики из зоны непосредственно перед

сценой. Финальная версия была опробована на нескольких достаточно сложных моделях, но даже они не сумели раскрыть определенные трудности, впоследствии возникшие при работе с реальной конструкцией.

Когда сцена оказалась полностью сооружена, мы обнаружили, что из-за множества уровней, ниш и альковов, которые мы предусмотрели, не все музыканты могут видеть друг друга. Для обеспечения контакта нам требовались либо видеоэкраны, либо экстрасенсорное восприятие. Вдобавок из-за невероятного количества люков на площадке царил сущий кошмар в плане техники безопасности. Я думал, что на сцене нашего предыдущего тура было сложно ориентироваться, однако наш новый вариант положительно являлся лабиринтом покруче подлодки. Было слишком легко по ошибке отправиться в тупик под сценой – или получить серьезные повреждения, провалившись в какую-нибудь не нанесенную на карту дыру.

Пытаясь хоть как-то совладать с этими трудностями, мы вынуждены были обратить наше внимание на инструменты. Требовалось избежать превращения наших чудесных гладких плоскостей в подобие свалки. Много счастливых часов было проведено в «Drum Workshops», фабрике техника по барабанам Клайва Брукса, где мы изобретали стойки, которые на такой сцене сгодились бы для барабанной установки. В конце концов у нас с Гэри Уоллисом оказалось тридцать с чем-то барабанов, двадцать разных ковриков, сорок с чем-то тарелок и несчетное число разных других приспособлений, привинченных к стойкам для барабанов. С подобной инсталляцией нас наверняка могли бы выдвинуть на премию Тернера.

Мы надеялись использовать наушники, чтобы избежать довольно уродливых ящиков с экранами, которые заслоняли переднюю часть сцены. К несчастью, это не сработало, и нам пришлось вернуться к обычным мониторам (пожалуй, в тот раз был один из последних туров, когда мы использовали большие мониторы, поскольку наушники вскоре были усовершенствованы). Однако я все же предпочел крошечное радио и наушники, а это означало, что обратная подача звука имела уровень громкости не выше скромного «Уолкмена». Кроме того, я слышал главным образом бас, перкуссию и ведущую гитару, а вовсе не то, что звучало на выходе.

Тем временем Марка Брикмена отрядили искать новейшие изобретения в плане эффектов и освещения. К примеру, лазеры, использованные во время этого тура, были гораздо мощней всего того, что у нас было ранее, и они могли расщеплять свет на разные цвета, не ограничиваясь обычным зеленым. Целью одной из экспедиций Марка стала

корпорация «Хьюз». Будучи одним из крупнейших американских производителей оружия, после прекращения противостояния с СССР эта корпорация стала искать применения своим военным технологиям, которые теперь простаивали. Перековка мечей на орала в принципе звучит классно, однако все проходило далеко не так просто, как может показаться. К сожалению, несмотря на потрясающую дешевизну, мы так и не смогли придумать, куда применить ракету «Сайдуайндер» – по крайней мере, во время шоу…

Наш поиск технических инноваций дал сбой, когда мы обнаружили, что не можем использовать один совершенно особенный и невероятно мощный проектор – эту возможность мы исследовали как альтернативу видео. Как только мотор этого проектора, подобный турбине, заводился, его уже нельзя было остановить, иначе вся штуковина взорвалась бы. Перспектива транспортировки по земному шару проектора, перманентно работающего на 400 000 оборотов в минуту, приводила в уныние даже самых закаленных профессионалов из рабочей бригады. И уж совершенно определенно никто из группы не был готов лететь с ним на одном самолете.

Просматривая дискографию и решив вернуться кое к какому старому материалу, мы возобновили наше знакомство с Питером Уинном Уилсоном. После участия в делах «Pink Floyd» в 1967 и 1968 году Питер в разное время работал с театральной труппой хиппи, гастролировавшей в автобусе, организовывал освещение для других групп, трудился в качестве столяра, производил мебель для хореографа «Pan's People» Флика Колби, изготавливал призмы для диско-революции, а также разрабатывал особое устройство под названием «РапСат», в котором задействовалось управляемое зеркало, движущееся перед прожектором.

Питер подключился к Марку Брикмену и, по его словам, «колоссально повеселился», работая с некоторыми жидкими проекциями и воссоздавая Далеков. На самом деле технический прогресс порядком затруднил восстановление оригиналов. Уровень тепла, производимый шестью киловаттами света, означал, что вместо первоначальных цветов появляются диахронические. Кроме того, если в шестидесятые годы Питер мог частично использовать тепло проектора, а также фены для нагревания и охлаждения слайдов, для новых версий требовался монтаж целой системы «AirCon». Однако новые Далеки, еще более крупные, в одном плане были куда лучше прежних: благодаря элементам системы безопасности, которых не было в шестидесятые, они, слава богу, подвергали нашу жизнь опасности куда меньшей, чем те версии, которые в свое время, будто безумные самураи, норовили срубить нам головы.

На осветительном фронте все продвигалось достаточно хорошо. Однако в противоположном секторе, где отбирались новые киноклипы, возникли сложности. Прибывали кипы все новых и новых раскадровок, пока Сторм отчаянно пытался хоть как-то в них разобраться, не говоря уж о принятии решений. Между тем время стремительно уходило. Одна из главных проблем заключалась в подборе фрагментов, которые мы собирались использовать в шоу. Не было особого смысла делать фильм стоимостью в полмиллиона долларов, если затем мы решим, что данная песня все равно нам не пригодится. В конечном итоге у нас в производстве оказалось пять разных фрагментов фильма – и если бы в то же самое время нам не надо было спешно заканчивать запись пластинки и репетиции, можно было бы позабавиться, опробуя эту миниатюрную голливудскую студию.

Музыкальные репетиции проходили в студии «Black Island» в западном Лондоне. На некоторый срок эти репетиции оказались отложены ввиду неявки ведущего гитариста и главного вокалиста, который опять застрял в плавучем доме, работая над окончательным микшированием. Тим Ренвик снова был назначен музыкальным директором. К счастью, поскольку мы в свое время уже играли эти вещи на пластинке, музыка была нам знакома. К тому же она была проще, чем на предыдущем альбоме.

Затем мы перебрались в Палм-Спрингс, но вместо того, чтобы отрабатывать теннисные удары, направились на реальные производственные репетиции – на военно-воздушную базу Нортон близ Сан-Бернардино. Эти события не были лишены определенной драматичности. В какой-то момент заметно потрясенный сборщик, который работал на высоте двадцати футов в своде арки, спустился оттуда и предложил нам очистить территорию. Вся структура словно бы взбрыкивала, и мысль об обрушении сотни тонн стальных конструкций, после чего шоу неизбежно пришлось бы отложить по меньшей мере на три месяца, заставила даже закаленный персонал тура хорошенько задуматься. К счастью, там оказался вполне поправимый изъян проекта, однако создавшаяся ситуация в очередной раз доказала тот факт, что мириады расчетов и схем не помогают обезопасить финальную сборку.

Объем произведенной работы оказался просто колоссальным: мы снимали фильмы, строили подмостки, конструировали спецэффекты, собирали оборудование. Новые части сцены и шоу требовали громадного труда по отладке и модификации. Треть всех устойств в итоге пришлось отбросить как несоответствующие надлежащему уровню, а также слишком дорогие или опасные.

Классическим примером такого «брака» на этом туре стал один особенно проблемный пятитонный механизированный кран с прикрепленной к нему осветительной аппаратурой, который путешествовал над нами по верхней направляющей. Когда этот кран наконец-таки упал со своей направляющей (к счастью, не причинив никому вреда), не только Марк Фишер и Робби Уильяме, ответственные за транспортировку проклятой штуковины, но и члены группы, оплатившие кран, были чертовски обрадованы расставанием со своим приобретением, лишь бы не играть под ним. Можно было дать объявление:

ПРОДАЕТСЯ

Один пятитонный кран. Дополнен направляющей и световой гарнитурой. Подойдет строительной компании или старой рок-группе. Стоимость 100 долларов. Самовывоз с военно-воздушной базы Нортон, что в Сан-Вернардино…

Как обычно, случился неловкий день-другой, когда прибыла группа, чтобы привести в беспорядок все, над чем последние две недели кропотливо работала бригада. В этот период бригаде также пришлось пройти через самую мучительную часть всего процесса, выясняя, как лучше всего паковать грузовики для разборки и воссоздания сцены. Данное упражнение на самом деле оказывается не таким уж бессмысленно-военным. Существует строгий порядок упаковки согласно тому, что разбирается первым – и, соответственно, первым укладывается. Таким образом, с ограниченным пространством за кулисами, когда существует строгий график для упаковки грузовиков в надлежащем порядке, надо учитывать простой экономический фактор: один грузовик, сэкономленный в течение девятимесячного периода, может окупить двенадцать членов рабочей бригады, новый автомобиль либо счет от адвоката за пару дней (или часов).

Нам удалось успешно преодолеть большинство различных первоначальных сложностей. Пока фильмы Сторма по необходимости корректировались с записываемыми песнями, мы обнаружили, что существуют кое-какие проблемы с монтажом «живых» версий. Впрочем, теперь нам уже были известны некоторые фокусы этого ремесла – к примеру, фильм должен быть достаточно абстрактным в середине, чтобы дать нам небольшую свободу действий. А Джим Додж, наш киномеханик еще с предыдущих туров, уже стал непревзойденным специалистом по такому регулированию скорости проектора, чтобы начала и в особенности концы песен совпадали с действием на экране.

Подборка песен представляла смесь старого и нового, включая

композицию «Astronomy Domine», которую мы не играли уже лет двадцать, если не больше, и которая опять напомнила нам о Сиде. «High Hopes» стала новым добавлением – ее украшением служил парламентский звонок, которым, как ни грустно, управляло пусковое устройство, а не худосочный джентльмен из высшего общества.

Шоу обретало форму. Наша способность учиться исходя из опыта на этом туре наконец-то стала прорезываться. Тогда как первоначальные представления на туре 1987 года были замечательными, но слабыми в отношении общего исполнения (несмотря на индивидуальную компетентность музыкантов), теперь мы точно знали, как добиться безупречного результата. На самом деле достаточно было за него заплатить.

По поводу спонсорства того тура я по-прежнему испытываю смешанные чувства. Возить с места на место большое шоу становится чертовски дорогой операцией, и спонсорство может стать полезным ингредиентом смеси. Однако на задворках моего разума (а Дэвид чувствует это гораздо острее меня) всегда существует тайное сознание того, что опасность спонсорства заключается в его способности разбавлять креативные силы. Аргумент, что без спонсорства цены на билеты могут оказаться выше, обычно уравновешивается мыслью, что группа может взять гонорар поменьше и добиться того же эффекта. Вне всяких сомнений, переговоры об объеме и размещении рекламы и логотипов могут стать довольно трудными.

Тем более счастлив я был заполучить реального спонсора тура в лице фирмы «Фольксваген». Первым пунктом их программы в рамках наших новых отношений стала машина «Pink Floyd». «Фольксваген» уже имел некоторый опыт работы с группами: годом раньше они спонсировали тур «Genesis». И вынесли урок из пары ошибок. Так, нам сказали, что одна версия машины вышла в цвете, символизирующем борьбу гомосексуалистов за свои права, который традиционно маскулинная индустрия торговли автомобилями оценить не смогла.

Когда начались дискуссии, было достигнуто соглашение, что мы не хотим ассоциации с каким-либо диким и ультрабыстрым автомобилем с открытым верхом. Вместо этого мы решили производить версию «гольфа», который можно считать самым безопасным и экологически дружелюбным (некоторые считают, что экологически дружелюбный автомобиль являет собой вопиющее противоречие, что-то вроде крокодила-вегетарианца, однако в данном случае есть разные степени).

Затем мы обратились к помощи нашего друга Питера Стивенса. Питер является весьма уважаемым дизайнером автомобилей, а также временами

преподает в качестве профессора в Королевском художественном колледже. За прошедшие годы мы порой встречались, и Питер разрабатывал дизайн машин, на которых я соревновался в Ле-Мане в составе гоночной команды Ричарда Ллойда. Он также сотрудничал с Гордоном Мюрреем, одним из величайших дизайнеров гоночных автомобилей (и кроме того, неизменным энтузиастом электрогитар), во время работы над машиной для команды «Макларен» в Формуле-1. Опыт Питера с автомобилями всех сортов позволил удержать наши предложения в пределах возможного, а не изобретать новации, на воплощение которых в жизнь ушло бы семь лет. Самый замечательный момент настал, когда мы навестили громадную фабрику фирмы «Фольксваген». Компания, вероятно, ожидала, что это совещание станет стандартной процедурой, однако их энергичные инженеры испытали шок, увидев, что мы прихватили с собой герра профессора Стивенса, их бывшего наставника, которому теперь предстояло оценить их работу.

Для Питера та поездка тоже не прошла зря. Он заметил, что Стив О'Рурк на протяжении всей поездки таскал с собой тяжелое пальто, однако надел его лишь во время совещания. Питер нашел этот факт любопытным и спросил Стива почему. Стив объяснил, что это его пальто типа «злобный ублюдок». Дополнительный объем, который оно придавало фигуре, особенно если проводить все совещание стоя, а не сидя, обеспечивал Стиву весомый аргумент для переговоров. Хотя Питер так и не купил себе такого пальто, он все же не пожалел денег на пару ботинок типа «злобный ублюдок», которые по-прежнему использует для некоторых конфликтных переговоров. Питер уверяет, что эти ботинки в высшей степени эффективны.

За много лет самостоятельной и свободной работы мы отвыкли от общения с другими организациями, которые действуют согласно совершенно иным правилам, так что споры были довольно горячими. Однако конечный продукт оказался более чем достоин затраченных трудов. Та машина очень даже хорошо продавалась в Европе, и она определенно милей моему сердцу, нежели самый лучший из газированных напитков.

Некоторые особенности климата никуда не деваются, и, после репетиций в идеально сухих условиях, начиная с первого же выступления зарядили дожди. В течение одного шоу – самого влажного из всех – ситуация с аппаратурой становилась все хуже и хуже. Колонки откровенно хрипели, мониторы вырубались, а мои барабаны все больше пропитывались водой. В стиле капитана Хорнблауэра мы привязали себя к грот-мачте и играли, сколько смогли, однако в определенный момент нам

все же пришлось оставить корабль. Этот случай стал напоминанием о том, что, какими бы замечательными в плане денег ни были стадионные шоу, ими гораздо сложнее управлять. У нас имелись сказочные эффекты – например, гигантский зеркальный шар, – однако в условиях затопления сцены все они оборачивались напрасно потраченными усилиями.

Благодаря сплоченной работе на «Britania Row» мы с Риком и Дэвидом еще сильнее ощущали себя цельной гастролирующей группой. Однако с нашей традиционной сдержанностью мы забыли сообщить об этом остальным членам команды – в целом той же, что работала на туре 1987 года. Таким образом, с их точки зрения ситуация выглядела несколько по-иному. Позитивное единение, которым наслаждались мы с Дэвидом и Риком, противоречило общекомандному ощущению, и оно совершенно определенно изменило динамику. Когда вскоре после начала тура мы решили выйти на поклоны в одиночку, это, мягко говоря, положения дел не улучшило. Остальная часть группы укрепилась в собственном командном духе, устроив мобильный ночной клуб в низу сцены, под структурой, смонтированной для звука и освещения. Этот клуб, нареченный «Ослиной башкой», стал местом неформальных выступлений после окончания шоу – и даже периодических концертов в самой середине представления, во время перерыва.

После трех шоу во Флориде и Техасе мы направились к югу от границы для единственного выступления в Мехико. Так нам впервые довелось выступить в Латинской Америке. Атмосфера была просто дикой, по-настоящему буйной, а зрительская аудитория в целом оказалась значительно моложе, чем в США. Эта аудитория не только впервые видела шоу «Pink Floyd», но, похоже, впервые открыла для себя нашу музыку. По окончании североамериканской части тура, после пары вечеров в Нью-Йорке, мы вылетели в Лиссабон, где с ходу приступили к европейским выступлениям, хотя нам пришлось сделать краткий перерыв в июле, когда Дэвид сочетался браком с Полли в Лондоне.

В начале сентября мы оказались в Праге (также новом для нас месте). Вечером перед выступлением на стадионе «Страхов» перед 120 000 людей мы пообедали с Вацлавом Гавелом, драматургом и бывшим узником совести, ставшим впоследствии президентом. Это был вовсе не «шикарный банкет», которые предпочитают таблоиды (и почему они вечно настаивают на этом жаргоне?), а неформальный фуршет в кафе на берегу реки. Кое-кто из нас провел серьезную подготовку, прочитав некоторые книги чешского президента по пути на шоу, чтобы продемонстрировать определенное знакомство с его работами. Интересно, не провел ли Вацлав всю

предыдущую ночь, перебирая свою коллекцию дисков. Судя по осведомленности в музыке, некоторые его министры в своей прежней жизни определенно были рок-критиками. Мне действительно интересно, не занимается ли тайная полиция при этом новом режиме исключительно обзорами новых альбомов.

Тем временем нам по-прежнему не составляло труда путешествовать инкогнито. Когда мы прибыли в Италию, я снова подумал о том, как нам повезло сохранять такую скромность и сдержанность. Местные папарацци давились в аэропорту, дожидаясь, пока мы сойдем с самолета. Однако низкая степень нашей узнаваемости подтвердилась тем, что они по-прежнему терпеливо целились объективами в самолет даже после того, как мы сошли с трапа, миновали фотографов и забрались в автобус.

Гастроли закончились 25 сентября в Лозанне – или, по крайней мере, это ощущалось как конец тура, поскольку мы с Нетти по окончании последних стадионных шоу направились на юг Франции, чтобы как следует восстановить силы. Однако в октябре нам еще предстояло дать несколько представлений в «Эрлс-Корте». В 1987 году мы играли на арене «Уэмбли» и в Докленде, так что прошло четырнадцать лет с тех пор, как мы выступали в «Эрлс-Корте», одной из наших любимых концертных точек, месте с особенным колоритом, в самом сердце Лондона. Однако выступление в «домашней» концертной точке также означало, что непомерное число людей захочет пройти туда в качестве гостей. Моя дочь Хлоя в то время работала на «Pink Floyd», весь год занимаясь тонкостями продажи билетов и расположения сидений. Лондон, однако, стал для нее самой тяжелой задачей.

Нюансы пропусков во внутреннее святилище сами по себе являются весьма запутанной темой. «Допуск во все зоны» означает проход примерно в половину из них, «VIP» – на шаг дальше. Ламинированные пропуска позволяют пройти еще одни ворота. После этого уже надо быть либо участником шоу, либо членом семьи, либо иметь характерно слабоумный вид. Такой вид предполагает наличие нескольких психов, которые умудряются оказываться там, где им совершенно быть не положено. Один пораженный менеджер тура как-то обнаружил у себя в кабинете совершенно незнакомого чувака, который бодро извинился, что вошел без стука.

Мы уже решили, что доход от лондонских шоу должен будет пойти на благотворительность, и придумали сложную формулу для обеспечения того, чтобы мелкие благотворительные учреждения, с которыми мы имели личные связи, оказались охвачены наряду с более крупными, которые все

мы поддерживали. Это означало серию фотосессий с каждым из благотворительных учреждений, которые вполне законно желали получить максимальную выгоду от события. К сожалению, от самого события им было мало радости, ибо перед самым началом шоу рухнула целая секция сидячих мест.

Огни в зрительном зале померкли, и среди гула тревожного предвкушения я различил что-то вроде раската грома. Сначала я подумал, что поставили не ту запись. А затем быстро разнеслась весть о том, что обрушилась секция сидений. Не было никакой иной альтернативы, кроме как немедленно включить свет и оказать первую помощь пострадавшим. То вечернее шоу пришлось отменить. На следующий день лишь несколько зрителей по-прежнему оставалось в больнице, что составило облегчение для всех, не считая, разумеется, тех нескольких.

По случаю мы вставили в ряд представлений день отдыха, и это позволило нам перенести концерт на несколько дней позже, так что большинство людей – хотя, к сожалению, не все – получило шанс увидеть отмененное представление. Несмотря на события первого вечера, шоу показались нам достойными завершения тура. Вся предыдущая работа обеспечила представлениям хорошее качество, а отсвет благотворительности послужил дополнительным оптимистическим штрихом. Дуглас Адамс присоединился к нам на сцене во время шоу 28 октября. Эту возможность мы частично предложили ему как подарок на день рождения, но также благодаря тому, что он придумал название для альбома «The Division Bell». Моим напутствием ему стала фраза: «Делай что хочешь, Дуглас, только вниз не смотри…» Дуглас, судя по всему, этот совет забыл, ибо целую песню провел, внимательно вглядываясь в пол у себя под ногами.

Во время представлений в «Эрлс-Корте» одним нежданным, но очень званым визитером за кулисами оказался Боб Клоуз. Я не видел Боба со времен группы «The Tea Set» в середине шестидесятых, хотя по случайному совпадению он женился на моей старой школьной подруге из Френсхэма. Это напомнило мне появление на Гудвильском фестивале скорости еще более невероятного гостя из прошлого – еще одного товарища по Политеху на Риджент-стрит Клайва Меткалфа. Кто-то с явным недостатком такта сделал Клайву весьма недоброе замечание о том, что, выбрав уход из группы, он, должно быть, теперь чувствует себя человеком, потерявшим выигрышный лотерейный билет. Клайв спокойно ответил, что, когда они с Китом Ноублом решили отделиться от всех остальных, они как раз считали, что совершают правильный карьерный ход. Как заметил

Клайв: «А мы-то думали, что это вы неудачники…»

Хотя в то время концерты в «Эрлс-Корте» стали просто концом очередного тура, на самом деле они отметили прекращение нашей активности. В течение следующих десяти лет мы выпустили «живой» альбом и видео, оба под названием «Pulse», основанные на материалах тура, а также различные антологии и переделки нашей работы в новых форматах. Однако мы больше не гастролировали и не выпускали никакого нового материала.

Думаю, Дэвид с легкостью признает, что ему меньше всех хотелось снова ввязываться в драку. Похоже, аппетит к установке нового оборудования или организации очередных гастролей у него совсем пропал. Но я все-таки лелею надежду, что конец группы «Pink Floyd» как активной силы все-таки не наступил. Осталось еще множество вещей, которых мы никогда не делали. К примеру, мы никогда не развивали идею Дэвида об акустическом концерте.

Мы так и не выпустили записи в стиле эмбиент, оставшиеся от сессий к альбому «Division Bell». И – по крайней мере до сей поры – я никогда не появлялся в передаче «Never Mind The Buzzcocks». Из-за столь длительной нашей относительной неактивности (в музыкальном плане) я никак не мог придумать, как закончить эту книгу. Однако потом у меня совершенно неожиданно появился материал для надлежащего постскриптума, а вскоре после этого – и лучшая из всех возможных развязок.

ПОСТСКРИПТУМ

В январе 2002 года я вместе с семьей отдыхал на карибском острове Мастик. В начале каждого года там проводится пляжный пикник для сбора денег в пользу местной школы. Во время этого пикника я вдруг совершенно неожиданно ощутил, как пара чьих-то сильных рук обхватывает меня за плечи, а затем за шею. Одновременно я увидел, как удивленно расширяются глаза Нетти…

Это был Роджер. Увидев меня на пикнике, он подошел сзади и застал меня врасплох. За предыдущие лет пятнадцать мы виделись всего пару раз. Я часто задумывался о том, какая атмосфера бы возникла, если бы нам случилось снова друг с другом столкнуться, и как бы я отнесся к подобной встрече. Стоило ли загадывать!

Мы с Роджером начали разговаривать и проговорили едва ли не весь день, а затем еще пару раз встретились во время того отпуска. Теперь, когда вся вода утекла под мосты прошлого, просто колоссально было помириться с одним из самых старых друзей. Солидный объем эмоционального багажа остался на мастикской таможне.

Позднее в тот же год мне позвонили по телефону и пригласили выступить в качестве гостя Роджера на арене «Уэмбли» во время его тура 2002 года. Согласился я не сразу – идея вызвала смутную тревогу, – и все же мне не потребовалось много времени, чтобы сообразить: стоит мне пропустить эту возможность, и я впоследствии буду горько сожалеть. Я провел достаточно долгое время, оплакивая наш разрыв, так что казалось капитальной глупостью не воспользоваться этим шансом в высшей степени публичной демонстрации достаточно вызревшего момента примирения. Я сыграл только на одной вещи – Роджеровской аранжировке «Set The Controls For The Heart Of The Sun», – однако весь вечер был просто фантастическим. Группа Роджера оказалась предельно радушной, а особенно приятным событием стал шанс поработать вместе с Гарри Уотерсом, сыном Роджера, который стоял за клавишными. Гарри также является моим крестником.

Новая работа с Роджером стала подлинной радостью. Мне страшно понравились репетиции. Хотя прошедшие годы смягчили Роджера, я с удовольствием обнаружил, что любые несовершенства шоу встречались все тем же знакомым раздраженным криком, что несся от сцены к микшерскому пульту.

Как славно, с радостью думал я, в итоге все вышло. Когда в сентябре 2004 года была впервые опубликована книга «Inside Out», вопрос о возможности нового выступления «Pink Floyd» – с Роджером или без него – входил в качестве обязательного в каждое интервью. Я встречал подобные вопросы с целенаправленно строгой миной, однако все же пытался дать хотя бы малую толику надежды. В конце концов, насколько я понимал, мы еще не выкурили свою последнюю сигарету.

Когда журнал «Моджо» той осенью задумал специальный выпуск, посвященный нашей группе, у нас с Роджером взяли интервью. Роджера спросили о возможности потепления отношений с Дэвидом, на что он вежливо, но непреклонно ответил: «Не могу понять, чего ради. Мы оба достаточно резкие индивиды, и я сомневаюсь, что это когда-либо изменится». В каком-то еще интервью Дэвид сравнил эту идею с возможностью «переспать с бывшей женой». В общем, все выглядело достаточно безнадежно.

В моем случае эти вопросы звучали следующим образом: «Будет ли выпущен еще один альбом „Pink Floyd"?» и «Как насчет разового концерта „Pink Floyd" с Роджером Уотерсом по случаю тридцатилетней годовщины „Wish You Were Here"?» Я ответил: «Я не против. Но я не вижу, с чего Роджер может этого захотеть. Хотя Дэвид вполне может почувствовать

желание вернуться к работе. Была бы просто фантастика, если бы нам удалось объединиться ради чего-нибудь вроде еще одного концерта „Live Aid"; значимость события все оправдает. Это было бы замечательно. Однако, очень может быть, я просто становлюсь чертовски сентиментальным. Знаете ведь, каковы эти старые барабанщики».

Что ж, порой случались и более странные вещи. Шесть месяцев спустя кто-то указал на замечание, сделанное Бобом Гелдофом в одном из телеинтервью. Боб тогда сказал, что слышал мои слова о возможности – чистой возможности – воссоединения «Pink Floyd» ради какого-нибудь крупного благотворительного события. Не могу присвоить себе право на конечный результат, но, очевидно, в голове у Боба засело некое зерно, пока он развивал идею об организации события, аналогичного «Live Aid», через двадцать лет после оригинала.

Я совершенно не знал о его планах, когда одним июньским деньком 2005 года моя жена Нетти сказала, что Боб звонит мне по телефону. Я понятия не имел, по какому поводу. Со времен Пинка в фильме «The Wall» мы иногда встречались на различных общественных мероприятиях и редких заседаниях благотворительного комитета для фонда «Раундхаус», но на регулярной основе не общались.

Первые усилия Боба по организации «Live 8» тогда еще не проникли в мое сознание. Теперь же Боб рассказал мне о готовящемся событии и сообщил о своем разговоре с Дэвидом по поводу возможности появления там «Pink Floyd». Дэвид отказался. Боб, как всегда, попросту увидел в этом негативном ответе вызов и заявил, что подъедет к Дэвиду домой, чтобы все как следует обсудить. Боб уже почти добрался до Ист-Кройдона, когда Дэвид позвонил ему и еще раз сказал: «Не трудись». Однако Боб все равно решил настоять на своем. Тем не менее даже прямая и личная просьба от человека, столь прославленно убедительного, по-прежнему не смогла изменить настроя Дэвида.

Мне стало ясно, что у Дэвида имеются веские причины не желать объединения группы для «Live 8». Действительно, группа была в нерабочем состоянии, а Дэвид провел последние несколько лет, трудясь над своими сольными проектами. Он понимал, что, если мы станем играть, все (включая фирмы грамзаписи, прессу и наших фанов) начнут требовать от нас выпуска какого-то нового продукта и объявления о туре. С этой точки зрения момент выглядел чертовски скверным – и таким образом, в свете последующих событий, думаю, жертва Дэвида была самой большой.

Боб спросил, не могу ли я помочь ему уговорить Дэвида. Я сказал «нет» – искренне считая, что прибавление моего голоса ко всем прочим не

будет иметь значения. Более того, это даже могло оказать совершенно противоположный эффект. Как я позднее заметил, можно завести коня в воду, но нельзя заставить его пить; Дэвида же нельзя было даже подвинуть к воде. Однако доставление Уотерса (сиречь вод) к Дэвиду вполне могло сработать…

Я чувствовал, что должен что-то предпринять – по крайней мере, рассказать об этом Роджеру. Однако я не хотел, чтобы Роджер подумал, будто я использую нашу недавно восстановленную дружбу с тем, чтобы выпросить себе бонус. Тут требовалась предельная осторожность. Я написал Роджеру по электронной почте и сделал самую что ни на есть невинную ссылку на желание Боба, чтобы мы помогли ему в его усилиях по спасению планеты. Если Роджер не ответит, подумал я, пусть так все и остается. По крайней мере, свой, пусть и достаточно жалкий, выстрел я все-таки сделал.

Роджер немедленно мне ответил, спрашивая опять же по электронной почте, чего хотел от нас Боб. «Если честно, я не особенно в курсе», – ответил я, прибегнув к той самой смеси двуличности и дипломатичности, которая отметила наш первый разговор в Политехе на Риджент-стрит сорока с лишним годами ранее. Тогда Роджер позвонил Бобу. Несмотря на бушующую на заднем плане активную домашнюю жизнь Боба, Роджер все же сумел понять, что Боб хочет нашего воссоединения. Однако затем домашнее хозяйство Гелдофов все же взяло верх, и Боб пообещал перезвонить Роджеру.

Роджер испытал прилив вдохновения в отношении идеи снова сыграть вместе на событии, политически находящемся в полном ладу с его собственными чувствами. К тому же намерением Боба было вовсе не собрать деньги, а поднять глобальный, объединяющий вопрос и отправить ясное сообщение о необходимости борьбы с бедностью лидерам государств, собравшимся посетить саммит «большой восьмерки» в Глениглсе.

К тому времени, как Боб снова позвонил Роджеру, прошли две с половиной недели. Роджер спросил Боба о дате концерта «Live 8» и с ужасом узнал, что до него осталось меньше месяца: времени на размышления больше не было. Тогда он сам предложил сделать окончательный жест и позвонить Дэвиду. «Привет, – сказал Роджер, наконец дозвонившись, – думаю, мы должны принять участие в этом событии». Дэвид по-прежнему держался неуверенно, опасаясь, что его голос и гитара могут оказаться слишком ржавыми. Однако Роджер быстро его в этом разубедил. Тогда Дэвид попросил немного времени на

размышления. Двадцать четыре часа спустя он уже принял в высшей степени правильное решение.

Вот так и вышло, что в одну июньскую пятницу, всего за три недели до события, Дэвид позвонил Бобу, Роджеру и мне, чтобы заявить: «Давайте сделаем это». Для всех нас было ясно, что, поскольку главной идеей концерта «Live 8» являлось повышение ответственности, воссоединение «Pink Floyd» должно привлечь дополнительное внимание к этому событию. Хотя Роджер твердо заявил, что при любом раскладе не собирается выступать на разогреве у «Spice Girls» или какой-нибудь трибьют-группы «ABBA». Несмотря на это, Боб теперь считал Роджера великим дипломатом – и действительно, ведь в истории группы не иначе как открывалась новая страница.

Однако оставалась еще одна персона, которую надо было уговорить. Рик не участвовал в этих первоначальных переговорах, поскольку они главным образом касались Роджера и Дэвида, однако он совершенно определенно должен был участвовать в любой ипостаси группы. Если мы собирались это провернуть, надо было сделать все как следует. Рик ответил спонтанным согласием, хотя в голосе его можно было расслышать легкую дрожь тревоги перед перспективой добровольного выхода на территорию, которая в свое время была для него не иначе как гладиаторской ареной.

Несколько недель жернова слухов работали почище мельницы для перца в каком-нибудь итальянском ресторане. Наконец к воскресенью новости официально вырвались на волю. Дэвид издал заявление, в котором совершенно справедливо говорил, что «любые ссоры, которые в прошлом могли возникать между Роджером и группой, в данном контексте представляются совершенно пустяковыми». Роджер, откликаясь на обвинения в том, что пожилые рок-музыканты просто находят оправдание для продвижения своей дискографии, радостно заявил: «Циники станут насмехаться. И насрать на них!»

Для авторов передовиц поистине настал праздник. Топоры были зарыты, склоки забыты. А летучие свиньи вдруг заполонили афиши и таблоиды. Ричард Кертис связался с нами и заявил, что если группа сможет договориться о списке песен, тогда саммит «большой восьмерки» наверняка выдаст конкретные обязательства решить проблемы Африки.

Невесть по какой причине наши внутренние трудности, на самом деле не особенно отличные от трудностей многих других групп, выстроились в мифическую репрезентацию величайшей междоусобицы в истории рок-н-ролла. Все это пережив, я могу совершенно честно заявить (и надеяться, что книга «Inside Out» наглядно это демонстрирует), что это было вовсе не

похоже на Третью мировую войну. Или, если это и впрямь была война, должен сказать, что она получилась чертовски славной.

Меня порядком повеселил розыгрыш Тоби Мура в «Таймс», который дал читателям возможность «эксклюзивно заглянуть» на репетиции группы, в течение которых каждый из нас сидел в студии в окружении адвокатов, совещавшихся о том, следует включать в данную композицию ноту фа-диез или не следует. Еще мне понравилось приписанное мне замечание о том, что рок-н-ролл – это сплошные «склоки, встречные обвинения и адвокаты». Одна газета также доложила, что сестра Сида Розмари спросила его о том, что он думает по поводу нашего воссоединения. Затем она отметила, что он никак не отреагировал. «Он больше не Сид, – пояснила Розмари. – Он теперь Роджер».

Как только решение было принято, одной из наших первых задач стал выбор репертуара. Первоначально Роджер с Дэвидом это обсудили, выслушав также некоторые советы от Боба. Я лишь попросил, чтобы вещи, которые мы выберем, все-таки оказались помедленней…

Когда до концерта осталось десять дней, мы вчетвером собрались в отеле «Коннаут», чтобы сделать окончательный выбор. Встреча вышла по-настоящему деловой. Вне всякого сомнения, мы щеголяли самым образцовым поведением и быстро перешли к обсуждению предстоящего события, хотя, как всегда, не обошлось без наших обычных групповых шуточек, способных развеять любое напряжение.

Мы захватили с собой подборку видеокассет – некоторые с шоу Роджера, некоторые с последних туров «Pink Floyd», – чтобы использовать их для запланированного выступления. Не желая отказываться от своих привычек, мы чувствовали необходимость кое-какой дополнительной доводки. Сие означало, что я вместе с Роджером уселся за редакцию, подбирая эпизоды, подходящие для сопровождения нашего концерта. Это напомнило мне о том, как я всегда наслаждался стилем работы Роджера. В тисках цейтнота, не тратя ни секунды лишнего времени, с таким видом, как будто у него в голове существует полная ясность того, что ему нужно, Роджер по-прежнему запросто принимал и другие идеи, если ему казалось, что они могут сработать.

Мы согласились репетировать в течение трех дней в студии «Black Island», а также пригласить туда Тима Ренвика и Джона Кэрина, что составляло отчетливую связь с первоначальным концертом «Live Aid», где Джон играл в составе группы Брайана Ферри вместе с Дэвидом. Дик Перри должен был захватить свой саксофон. К нам также присоединилась Кэрол Кеньон в качестве бэк-вокалистки для композиции «Comfortably Numb».

Кроме того, мы сумели собрать воедино команду соратников и дорожную бригаду включая Фила Тейлора (нашего самого старого сотрудника), моего барабанного техника Клайва Брукса и гитарного техника Роджера Колина Лайона. Энди Джексон сидел за микшерским пультом, а Джеймс Гатри присматривал за звуком для телевидения. Мы все стали немного старше и, возможно, чуть-чуть мудрее. Нам даже удалось выработать здоровое и креативное различие во мнениях на предмет того, какие вещи нам следует играть, не вступая при этом в конфронтацию. Некоторое напряжение все же возникло, когда Рик упомянул о партии баса, использованной Гаем Прэттом во время одного из предыдущих туров (между прочим, после тура «Division Bell» Гай женился на дочери Рика Гале). Услышав об этом, Роджер объявил: «Знаешь, Рик, личные отношения между тобой и твоим зятем меня не касаются…»

В канун шоу «Live 8» мы собрались в Гайд-парке. В зоне непосредственно перед сценой рассеянные группки персонала, охраны, членов групп и их семей наблюдали за тем, как Мадонна работает со своим затянутым в белое ансамблем. Меня также порадовало зрелище, как двое наших ребят, Гай и Кэри, ухмыляются мне со сцены, демонстрируя рано прорезавшийся талант по преодолению заслонов охраны путем введения ее в заблуждение. Когда сгустились сумерки, мы провели саунд-чек и начали играть нашу подборку. Репетиция прошла чертовски гладко, хотя, должен признать, по части барабанов существовал определенный уровень нестабильности. Однако, подобно всем генеральным репетициям, эта предполагала массу улучшений, которые предстояло проделать за ночь.

Когда подошла суббота, 2 июля, мы уже точно знали, что будем выступать с опозданием – стало ясно, что для шоу физически невозможно было бы не выбиться из графика. Поэтому мы договорились отправиться в Гайд-парк к пяти или шести часам. Но потом нам показалось абсурдным пропустить открытие столь важного события, и, по-моему, мы прибыли аккурат к самому старту. Я направился в передние ряды, чтобы понаблюдать за тем, как Пол Маккартни и группа «U2» исполняют «Sergeant Pepper», – и, даже будучи пресыщенным и брюзгливым ветераном музыкального бизнеса, оказался тронут силой и мощью того, что происходило как на сцене, так и среди зрительской аудитории.

За кулисами недостаток гримерок означал, что каждая из них освобождалась всего примерно за час до того, как очередной артист должен был появиться на сцене. Такое положение дел автоматически исключало всякие заявки на роль примадонн. Мы даже дали несколько интервью средствам массовой информации, настойчиво напоминая, чему, собственно

говоря, посвящен концерт «Live 8». Все это окончательно заставило меня почувствовать, что мы правильно сделали, что объединились. Раз уж не было жонглеров или огнеглотателей, мы стали той необходимой «изюминкой», которая вполне могла заставить зрителей задуматься о том, что подвигло нас это сделать, и осознать реальное послание, которое несла в себе данная акция.

Время нашего выступления отъехало еще дальше, пока пасмурное небо сменялось закатом типа «радость пастуха». К тому времени, как мы в одиннадцать часов наконец-то попали на сцену, все наши ресурсы ожидания уже были на исходе. Адреналин кипел в жилах, тайком подкрадывалась нервозность. Однако как только запись сердцебиения для композиции «Breathe» зазвучала в кромешном мраке арены, я расслабился, с легкостью став частью группы и забыв про зрителей.

Снова играть с другими членами «Pink Floyd» – это была просто фантастика. Рик разворачивал свои уникальные полотна, Дэвид был как всегда надежен, лиричен и совершенно идеален, а Роджер сопровождал знакомые басовые узоры и личную лирику языком тела, который демонстрировал, что он по-настоящему наслаждается происходящим. Вся программа казалась плотной и содержательной. Нам удавалось сохранять крышку на чайнике перевозбуждения, несмотря на всю важность события, счастливо удерживаясь от криков: «Привет, Лондон!». Однако спокойные и взвешенные слова Роджера о Сиде перед исполнением «Wish You Were Here» обеспечили нам еще более тесный контакте публикой.

После финального поклона мы направились за кулисы, где кипела масса бурных эмоций по поводу шоу, однако я с радостью могу доложить, что мы четверо, великие стоики, сумели удержаться в рамках того непроницаемого, якобы бесчувственного спокойствия, которое неизменно составляло часть прекрасной традиции группы «Pink Floyd»…

А дальше история пока что должна помедлить. Случилось невозможное, и все мы реально почувствовали, что внесли максимальный вклад в поддержку мировоззрения, страсти и миссии Боба.

Еще до нашего воссоединения на концерте «Live 8» Роджер уже внес определенно весомый вклад в эту книгу. Ближе к завершению работы над ней, когда он закончил читать рукопись, мы встретились в одном лондонском отеле, чтобы обсудить его замечания. Роджер взял на себя труд внести кое-какие исправления, а также поставить под вопрос некоторые мои интерпретации и акценты. Все эти наблюдения были внесены в рукопись зелеными чернилами, и, пока он пролистывал страницы, я нервничал, видя куски текста со сплошной зеленью. На одной из страниц

Роджер просто написал поверх всего текста «Полная чушь». Однако даже после обсуждения книги мы по-прежнему сумели найти в себе достаточно доброй воли и общительности, чтобы мило и непринужденно отобедать вместе с моей женой Нетти и подругой Роджера Лорой. В ресторане нам повезло случайно столкнуться с Джерри Скарфом, который подкрался к Роджеру сзади и положил ему руки на… Ох, нет, уже хватит.

Дэвид, должно быть, часто навещал тот же магазин канцтоваров, что и Роджер, поскольку его замечания тоже были сделаны зеленым маркером, и он посвятил этому упражнению не меньше труда. Я особенно ценил комментарии Дэвида, зная, что он всегда очень сдержанно относился к идее написания истории группы. Он считал, что раз никто из нас не участвовал во всех решающих и креативных моментах этой истории, мы не можем писать с полной достоверностью. Я же как мог старался уловить настроение каждого периода. Хотя я отчаянно стремился сохранять беспристрастность, я понимаю, что большинство моментов окрашены моими личными ощущениями радости, грусти или усталости.

Рик также добавил свои замечания, присланные по факсу с яхты в Карибском море. Я был особенно заинтригован, обнаружив, что после всех этих лет Рик наконец-то решился открыть истинную причину, почему он отказался угостить Роджера сигаретами, когда мы учились в Политехе. Прежде всего, отметил Рик, Роджер несколько агрессивно их попросил. В этом, впрочем, удивительного мало. Однако выяснилось нечто гораздо худшее. Оказывается, Роджер уже однажды стрелял у Рика сигареты и, завладев пачкой, грубо разорвал на ней целлофан, который Рик всегда старался сохранять неповрежденным.

И еще остается Сид. Я просто не счел для себя возможным попытаться связаться с Сидом. Он уже очень долгое время жил собственной жизнью, так что врываться в дверь его дома в Кембридже и размахивать своим текстом у него перед носом показалось мне в высшей степени докучливым и нечестным. Однако все это напоминает мне о том, что существует по меньшей мере четыре альтернативные точки зрения на то, что я изложил на бумаге, не говоря уж о точках зрения многих других, кто все эти годы помогал группе двигаться дальше. Я также оказался очень скуп на поименные упоминания. Учитывая, что многие годы бок о бок с нами работали в буквальном смысле сотни людей (в течение последнего тура наша команда насчитывала свыше 200 человек), просто невозможно упомянуть каждого и отдать им должное. Мои глубочайшие извинения всем безымянным героям и героиням.

С тех пор как я начал работу над этой книгой, множество людей

оказывали помощь данному проекту и всячески его поддерживали, но некоторых из них уже нет с нами. Джун Чайлд, Тони Говард и Майкл Кэмен умерли в течение этого периода (а Ник Гриффитс вскоре после публикации первого издания). Сторма Торгерсона разбил тяжелый паралич, хотя он поправился достаточно, чтобы не только создать для книги «Inside Out» суперобложку, вводную часть и разворот, но и замучить всех нас расспросами – эта его привычка превратила Сторма в бич как для звукозаписывающей индустрии, так и для книгоиздателей. Однако пока что самой для меня печальной стала потеря Стива О'Рурка, который в октябре умер от инсульта. Учитывая, что приличный объем этой книги посвящен тому, как группа показывала Стиву кузькину мать, я решил также включить сюда несколько строк из письма, написанного мной после похорон Стива:

Мне недостает нашего общего прошлого. Мы можем рассказывать другим людям разные истории, однако сопереживание этих историй с человеком, который в них участвовал, куда лучше возрождает моменты веселья, унижения или откровенного страха. Я был просто опустошен, поняв, какая значительная часть моей жизни была связана со Стивом и как он для меня незаменим.

Пожалуй, можно сказать, что я словно бы потерял товарища по плаванию. На славном корабле под названием «Floyd» мы со Стивом работали вместе свыше тридцати лет – и в основном у одной мачты. Мы служили под командой суровых капитанов. Безумный капитан Барретт стал первым; его сверкающие глаза, полные легенд о сокровищах и странных видений, чуть было не привели нас к катастрофе, пока мятеж не привлек нас под команду жестокого (Не Столь Уж Веселого) Роджера… Позднее Роджер сам беспечно покинул судно, чтобы его заменил Искусный Моряк Гилмор.

На протяжении всех этих приключений, несмотря на бесконечные обещания повышения в должности (некоторые из них, как ни прискорбно, исходили от Стива), я оставался Судовым Коком. Стив, как мне думается, был Боцманом. Ему не довелось носить капитанскую форму, зато часто приходилось вести корабль по бурным морям, пока вся команда собачилась в трюме по поводу того, как поделить сокровища.

Учитывая, что просто невозможно воздать должное за общение с обширной компанией эгоманьяков, наросшей вокруг группы, маловероятно, чтобы вклад Стива оказался когда-либо надлежащим образом оценен. Если быть честным, он был достаточно мудр и сам это знал, лишь посмеиваясь над периодическими надписями «Благодарность» или даже «Особая благодарность», которые с неохотой прокрадывались на

некоторые конверты альбомов или программки. В этой книге неизбежно присутствует существенно важный вклад Стива, но я по-настоящему сожалею, что не смог пройти ее с ним вместе до самого конца после его реплики: «Нет-нет, Ник, все было совсем не так».

Если я откинусь на спинку кресла и поразмышляю о том, что представляет собой эта книга, мне в голову скорее придут славные времена, нежели скверные. Я прекрасно сознаю, как мне повезло работать с таким множеством талантливых людей и какой я счастливчик, что наслаждался той дружбой, которую эта работа за собой влекла. Я смог стать частью чего-то экстраординарно восхитительного – даже если мое прославленно брюзгливое око могло умалить некоторые наивысшие точки, – и едва ли не всем этим наслаждаться.

Если вас удивляет, что этот фрагмент появляется в конце книги, а не в обычном предисловии, прологе или введении, – что ж, эта книга не зря называется «Inside Out» – «Наизнанку»…

БЛАГОДАРНОСТИ

Прежде всего я благодарю Дэвида Гилмора, Роджера Уотерса и Рика Райта. Далее, за предоставление своих воспоминаний и общее ободрение, моей благодарности заслуживают: Дуглас Адамс, Крис Адамсон, Питер Варнс, Джо Бойд, Марк Брикмен, Линдси Корнер, Джон Корп, Найджел Истэвей, Боб Эзрин, Дженни Фабиан, Марк Фенвик, Марк Фишер, Питер Гэбриел, Рон Гисин, Эй-Эй Гилл, Ник Гриффитс, Джеймс Гатри, Тони Говард, Энди Джексон, Питер Дженнер, Говард Джонс, Эндрю Кинг, Боб Клоуз, Марк Ключински, Норман Лоуренс, Майк Леонард, Линди Мейсон, Лиз Майер, Клайв Меткалф, Дейв Миллс, Брайан Моррисон, Стив О'Рурк, Алан Паркер, Алан Парсонс, Гай Прэтт, Джеральд Скарф, Ник Седжвик, Норман Смит, Тони Смит, Фил Тейлор, Крис Томас, Сторм Торгерсон, Джуди Трим, Сноуи Уайт, Робби Уильямс, Питер Уинн Уилсон, а также Джульет Райт.

За то, что эта книга воплотилась в реальность, я прежде и больше всего благодарю Филипа Додда, редактора, личного секретаря и маниакального кофевара, который с самого начала видел все насквозь, которому порой приходилось подталкивать меня, когда все казалось потеряно. Также благодарю Майкла Доуэра из издательства «Уэйденфельд и Николсон», чей энтузиазм в отношении этой книги обеспечил ее завершение, а также всю издательскую команду, включая Дженни Конделл, Кирсти Дансит, Джастина Ханта, Дженни Пейдж, Дэвида Роули, Марка Рашера и Марка Стея; ответственную за фотографии Эмили Хеджис; и наконец, Дэвида Элдриджа и «Двух коллег».

За помощь в работе благодарю: архивариуса и хранительницу артефактов Стефани Робертс; исследователей Сильвию Балдуччи, Яна Хогеволда, Джейн Джексон, Лидию Росолиа, Джейн Сен и Мадлен Смит; команду «Десять десятых» из Джулии Гринтер, Стеллы Джексон, Мишель Странис-Опплер и Полы Уэбб; Джонатана Грина за любезное разрешение воспользоваться его исследованиями. За прочую помощь и услуги мою благодарность заслужили Элина Арапоглу, Джейн Кэпорал, Пол Дю Нойер, Верной Фитч, Мэтт Джонс, Сюзанна Креденсер, Крис Лейт, Рей Мади, Олимпус Камерас, Том О'Рурк, Шуки Сен, Роб Шрив, Дай Скиннер, Пол Тринка, Сара Уоллес и Алан Уильямс.

Эта книга посвящена Аннет, второму пилоту и водителю и, когда нужно, идеальной рок-жене, а также детям, прежде всего Хлое, Холли, Гаю и Кэри, и всем многострадальным отпрыскам группы, менеджмента и бригады.

ХРОНОЛОГИЯ
СПИСОК ДАТ И СОБЫТИЙ

1943

28 июля 1943 года

Родился Рик Райт

6 сентября 1943 года

Родился Роджер Уотерс

1944

27 января 1944 года

Родился Ник Мейсон

18 февраля 1944 года

Под Анцио погиб Эрик Флетчер Уотерс

1945

8 мая 1945 года

День Победы – окончание Второй мировой войны в Европе

б августа 1945 года

Атомная бомбардировка Хиросимы

1946

6 января 1946 года

Родился Сид Барретт

6 марта 1946 года

Родился Дэвид Гилмор

31 мая 1946 года

Открывается лондонский аэропорт Хитроу

1947

14 октября 1947 года

Чак Йегер преодолевает звуковой барьер на самолете «X-1»

1948

1948 год

«Columbia Records» представляет первую долгоиграющую пластинку на 33 1/3 оборота

3 января 1948 года

Убит Махатма Ганди

1949

2 марта 1949 года

Первый беспосадочный кругосветный полет капитана Джеймса Галлахера на «Боинге Б-50А»

1950

1 октября 1950 года

«Динерс клуб» выпускает первые кредитные карты

1951

Май 1951 года

В рамках выставки «Фестиваль Британии» открывается Роял-фестивал-холл

Июль 1951 года

Опубликован роман Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»

1952

15 июня 1952 года

Опубликован «Дневник Анны Франк»

1953

5 февраля 1953 года

В Великобритании отменены карточки на сахар

Апрель 1953 года

Брижитт Бардо производит фурор на Каннском кинофестивале

29 мая 1953 года

Эдмунд Хиллари и Тензинг Норгей покоряют Эверест

2 июня 1953 года

Коронация Елизаветы II

Декабрь 1953 года

Выходит первый номер «Плейбоя»

1954

6 мая 1954 года

Роджер Банистер преодолевает рекорд скорости в четыре минуты, пробежав милю за 3 минуты 59,4 секунды

1955

17 июля 1955 года

В Анахайме, Калифорния, открывается Диснейленд

30 сентября 1955 года

За четыре недели до премьеры «Бунтаря без причины» Джеймс Дин разбивается в автомобильной катастрофе

1956

31 января 1956 года

Родился Джон Лайдон, известный как Джонни Роттен

Октябрь 1956 года

Выходит альбом Элвиса Пресли «Rock'n'Roll»

«Rock With The Caveman» Томми Стила возглавляет британские чарты

1957

Февраль 1957 года

Первое рок-н-ролльное событие в Британии: тур Билла Хейли и «Comets»

5 сентября 1957 года

Опубликован роман Джека Керуака «На дороге»

7 октября 1957 года

Запущен «Спутник-1», первый искусственный спутник Земли

1958

1958 год

Появляются первые стереозаписи

Февраль 1958 года

Основана «CND», Кампания за ядерное разоружение

Март 1958 года

Первый марш из Олдермастона до Лондона в поддержку «CND»

25 марта 1958 года

Элвиса Пресли призывают в армию США

16 августа 1958 года

Родилась Мадонна Чикконе

29 августа 1958 года

Родился Майкл Джексон

1959

3 февраля 1959 года

Погиб Бадди Холли

26 августа 1959 года

Выпущен первый автомобиль «мини» Алека Иссигониса

Ноябрь 1959 года

Открыта первая британская автострада М1 между Сент-Олбаном и Бирмингемом

1960

1 мая 1960 года

Пилотируемый Гари Пауэрсом шпионский самолет «Ю-2» достигает Советского Союза

6 августа 1960 года

Чабби Чекер дебютирует синглом «Twist» в шоу Дика Кларка

1961

1961 год

Ник Мейсон получает водительские права

Апрель 1961 года

Юрий Гагарин становится первым человеком в космосе

Август 1961 года

Воздвигнута Берлинская стена

1962

10 июля 1962 года

Запущен первый телеспутник «Телстар»

5 августа 1962 года

Мэрилин Монро найдена мертвой

Сентябрь 1962 года

Роджер Уотерс, Ричард Райт и Ник Мейсон поступают на курс архитектуры в Политехнический институт на Риджент-стрит

Октябрь 1962 года

Карибский кризис

5 октября 1962 года

Премьера первого фильма бондианы «Доктор Но»

1963

4 июня 1963 года

Министр от консервативной партии Джон Профьюмо подает в оставку в результате скандала вокруг его связи с девушкой по вызову

8 августа 1963 года

Первый выпуск телепрограммы «Ready Steady Go!»

7 октября 1963 года

Первый полет реактивного лайнера «Лирджет-23»

22 ноября 1963 года

В Далласе, Техас, убит президент Джон Фицджералд Кеннеди

21 декабря 1963 года

В сериале «Доктор Кто» впервые появляется робот Далек

1964

1 января 1964 года

Первый выпуск «Top Of The Pops» на телевидении Би-би-си

Май 1964 года

Стычка модов и рокеров в Брайтоне

Пасха 1964 года

Начинает вещание пиратская радиостанция «Радио-Каролина»

Октябрь 1964 года

Приходит к власти лейбористское правительство Гарольда Уилсона

1965

Март 1965 года

Первые военные части США отправляются во Вьетнам

29 июля 1965 года

Выходит фильм «The Beatles» «Help!»

Август 1965 года

Проходит первый открытый карнавал в Ноттинг-Хилле

15 августа 1965 года

Группа «The Beatles» выступает на «Шиа-Стэдиум» перед рекордной на тот момент аудиторией свыше 55 тысяч человек

Октябрь 1965 года

Группа «The Tea Set» выступает на праздновании дня рождения Либби и Роузи

25 октября 1965 года

Королева вручает «The Beatles» Кресты Британской империи

1 ноября 1965 года

Проходит первый концерт в зале «Филлмор» в Сан-Франциско

1966

17 января 1966 года

Саймон и Гарфанкель выпускают альбом «Sounds Of Silence»

Март 1966 года

«Pink Floyd» выступает в клубе «Марки»

29 июня 1966 года

Выпущена первая британская кредитная карта «Барклайкард»

30 июля 1966 года

Англия выигрывает Кубок мира по футболу

8 сентября 1966 года

Первый телепоказ «Стар трек»

30 сентября 1966 года

Первый концерт «Pink Floyd» в церкви Всех Святых в Лондоне

15 октября 1966 года

Презентация «Интернэшнл таймс» в «Раундхаусе»

31 октября 1966 года

Питер Дженнер и Эндрю Кинг основывают «BLackhill Enterprises»

4 ноября 1966 года

Джон Леннон заявляет, что «сейчас "The Beatles" популярнее, чем Иисус Христос»

29 ноября 1966 года

Последнее выступление в зале церкви Всех Святых

3 декабря 1966 года

«Психодельфия против Яна Смита» в «Раундхаусе»

12 декабря 1966 года

Концерт в пользу «Оксфама» в Ройял-Альберт-холле

23 декабря 1966 года

Открывается клуб «UFO»

26 декабря 1966 года

В Китае провозглашена культурная революция

1967

6 января 1967 года

Вечеринка «Забалдей, Этель» в Сеймур-холле, Лондон

11-12 января 1967 года

На сессии звукозаписи в студии «Sound Technics» в Челси записана «Arnold Layne»

17 января 1967 года

Выступление в зале Института Содружества

12 февраля 1967 года

Дом Кита Ричардса в Редландсе, Сассекс, подвегается полицейскому налету

1 марта 1967 года

В Лондоне открывается «Куин-Элизабет-холл»

11 марта 1967 года

Выходит сингл «Arnold Layne»

17 марта 1967 года

Выходит сингл «Purple Haze» «Jimi Hendrix Experience»

1 апреля 1967 года

Пресс-конференция в «EMI»

29-30 апреля 1967 года

Вечеринка «14-Hour Technicolour Dream» в «Александра-Пэлас», Лондон

Май 1967 года

«A Whiter Shade Of Pale» группы «Procol Harum» попадает в британские чарты

12 мая 1967 года

Вечеринка «Games For May» в «Куин-Элизабет-холле»

Июнь 1967 года

Выходит альбом «The Beatles» «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band»

16 июня 1967 года

Выходит сингл «See Emily Play»

16-18 июня 1967 года

Международный фестиваль поп-музыки в Монтеррее

27 июня 1967 года

В «Барклайз банк» в Энфилде установлен первый банкомат

6 июля 1967 года

Первое появление в «Top Of The Pops» с синглом «See Emily Play»

28 июля 1967 года

Последнее выступление в «UFO» в их изначальном помещении на Тоттенхем-Корт-роуд

5 августа 1967 года

Выходит первый альбом «Pink Floyd» «The Piper At The Gates Of Dawn»

12 августа 1967 года

7-й Национальный фестиваль блюза и джаза в Виндзоре

30 сентября 1967 года

Би-би-си открывает «Радио-1». В качестве первого номера диджей Тони Блэкберн ставит композицию «The Move» «Flowers In The Rain»

3 октября 1967 года

Чак Йигер устанавливает новый рекорд скорости на «X-15»

9 октября 1967 года

Че Гевара застрелен правительственными войсками Боливии

3 ноября 1967 года

В зале «Уинтерленд», Сан-Франциско, начинается первый американский тур

9 ноября 1967 года

Выходит первый выпуск журнала «Роллинг стоун»

3 декабря 1967 года

Доктором Кристианом Барнардом проведена первая успешная пересадка сердца

14 декабря 1967 года

В Ройял-Альберт-холле начинается тур Джими Хендрикса

18 декабря 1967 года

Выходит сингл «Apples And Oranges»

22 декабря 1967 года

В выставочном зале «Олимпия» проходит концерт «Christmas On Earth Continued»

24 декабря 1967 года

«Аполлон-8» достигает лунной орбиты. Фрэнк Борман, Джим Ловелл и Вильямс Андерс становятся первыми людьми, увидевшими темную сторону Луны

1968

12 января 1968 года

Группа «Pink Floyd» впервые выступает в составе из пяти человек с Дэвидом Гилмором

4 апреля 1968 года

В Мемфисе, Теннесси, убит Мартин Лютер Кинг

6 апреля 1968 года

Официально объявлено о выходе Сида из группы

12 апреля 1968 года

Выпущен сингл «It Would Be So Nice»

29 апреля 1968 года

Бродвейская премьера мюзикла «Hair»

Май 1968 года

Студенческие волнения в Париже

28 мая 1968 года

Родилась Кайли Миноуг

5 июня 1968 года

В Лос-Анджелесе убит Роберт Кеннеди

29 июня 1968 года

Выходит альбом «A Saucerful Of Secrets». Концерт в Гайд-парке

8 июля 1968 года

Начинается второй американский тур

15-17 августа 1968 года

Выступление в клубе «Сцена», Нью-Йорк

20 августа 1968 года

Советские танки давят «пражскую весну»

27 октября 1968 года

Полиция разгоняет демонстрацию против войны во Вьетнаме перед американским посольством на площади Гросвенор в Лондоне

26 ноября 1968 года

Последний концерт «Cream» в Ройял-Альберт-холле

17 декабря 1968 года

Выходит сингл «Point Me At The Sky»

1969

2 января 1969 года

Ник Мейсон женится на Линди Руттер

9 февраля 1969 года

Первый полет «Боинга-747»

2 марта 1969 года

Первый полет «Конкорда»

14 апреля 1969 гогда

В Ройял-фестивал-холле проходит концерт «More Furious Madness From The Massed Gadgets of Auximenes»

13 мая 1969 года

Премьера фильма «More» на Каннском кинофестивале

26 июня 1969 года

Заключительный концерт двухлетнего тура по Великобритании в Ройял-фестивал-холле

5 июля 1969 года

«The Rolling Stones» посвящают свой концерт в Гайд-парке Брайану Джонсу

21 июля 1969 года

Нейл Армстронг и Базз Элдрин становятся первыми людьми, ступившими на Луну. Для показа лунного ландшафта по Би-би-си используется музыка «Floyd»

15-17 августа 1969 года

Фестиваль музыки и искусства в Вудстоке

29-31 августа 1969 года

Фестиваль на острове Уайт

октября 1969 года

Первое шоу «Монти Пайтон» на Би-би-си

25 октября 1969 года

Выходит альбом «Ummagumma»

декабря 1969 года

«The Rolling Stones» принимают участие в фестивале в Алтамонте, Калифорния

1970

3 января 1970 года

Выходит альбом Сида Барретта «The Madcap Laughs»

5 февраля 1970 года

Премьера фильма «Забриски-Пойнт»

10 апреля 1970 года

Пол Маккартни объявляет о распаде «The Beatles»

16 апреля 1970 года

«Аполлон-13» благополучно возвращается на Землю

4 мая 1970 года

Во время демонстрации против войны во Вьетнаме в Кентском государственном университете в Огайо застрелены четыре демонстранта

27 июня 1970 года

«Pink Floyd» принимает участие в Фестивале блюза и прогрессивной музыки в Бате

18 июля 1970 года

Второй открытый концерт в Гайд-парке

26 июля 1970 года

Начало мини-тура по Ривьере в рамках Антибского международного джаз-фестиваля

27 июля 1970 года

В Лондоне открывается шоу Кеннета Тинана «Oh, Calcutta!»

18 сентября 1970 года

Умер Джими Хендрикс

19-20 сентября 1970 года

Открывается первый фестиваль в Гластонбери (тогда он назывался Пилтонский фестиваль)

Октябрь 1970 года

Выходит альбом Эндрю Ллойда Веббера и Тима Райса «Jesus Christ Superstar»

4 октября 1970 года

Умерла Дженис Джоплин

10 октября 1970 года

Выходит альбом «Atom Heart Mother»

14 ноября 1970 года

Выходит альбом Сида Барретта «Barrett»

1971

15 февраля 1971 года

Великобритания переходит на десятичную денежную систему

2 апреля 1971 года

Родилась Хлоя Мейсон

8 мая 1971 года

«Арсенал» впервые завоевывает Кубок мира и выходит в Лигу чемпионов

12 мая 1971 года

Мик Джаггер женится на Бьянке Перес Морено де Масиас

14 мая 1971 года

Вышел альбом «Relics»

15 мая 1971 года

Концерт в лондонском Кристалл-паласе

20 мая 1971 года

Компания «Philips» выпустила первый видеомагнитофон

2 июня 1971 года

Начинаются слушания по обвинению журнала «Оз» в непристойности

3 июля 1971 года

Умер Джим Моррисон

1 августа 1971 года

В Нью-Йорке проходит концерт в пользу Бангладеш, организованный Джорджем Харрисоном

6-7 августа 1971 года

Фестиваль в Хаконе, Япония

13 августа 1971 года

Начинается первый австралийский тур

4-7 октября 1971 года

Съемки фильма «Live At Pompeii»

10 октября 1971 года

Открывается реконструированный Лондонский мост в Аризоне

5 ноября 1971 года

Выходит альбом «Meddle»

1972

24 января 1972 года

Наконец заканчивается Вторая мировая война для японского солдата Сеити Йокои, который 27 лет скрывался на острове Гуам

17 февраля 1972 года

Пресс-показ «The Dark Side Of The Moon» в лондонском театре «Рэйнбоу»

21 февраля 1972 года

Ричард Никсон встречается в Китае с премьер-министром Чжоу Эньлаем

15 марта 1972 года

Премьера фильма «Крестный отец»

1 июня 1972 года

В студии «EMI» на Эбби-роуд начинается запись альбома «The Dark Side Of The Moon»

3 июня 1972 года

Выходит альбом «Obscured By Clouds»

1 сентября 1972 года

Бобби Фишер становится чемпионом мира по шахматам, победив Бориса Спасского

Сентябрь 1972 года

Ольга Корбут производит фурор на Олимпиаде в Мюнхене

Ноябрь 1972 года

Премьера фильма «Live At Pompeii».

Завершающие выступления европейского тура «Ballet de Marseille» Ролана Пети

1973

1 января 1973 года

Великобритания, вместе с Ирландией и Данией, вступает в Евросоюз

24 марта 1973 года

Выходит альбом «The Dark Side Of The Moon» (дата релиза в США – 10 марта 1973 года)

18-19 мая 1973 года

Концерты в «Эрлс-Корте»

23 ноября 1973 года

Ури Геллер, Король Гнутых Ложек, появляется в шоу «Dimbleby Talk-In» на Би-би-си

15 декабря 1973 года

Выходит альбом «A Nice Pair»

1974

4 февраля 1974 года

Симбиотистская освободительная армия похищает Патти Херст

13 февраля 1974 года

Родился певец Робби Уильямс

6 апреля 1974 года

Группа «ABBA» побеждает в конкурсе «Евровидение» с песней «Waterloo»

26 июля 1974 года

Выходит альбом Роберта Уайатта «Rock Bottom»

9 августа 1974 года

Президент Ричард Никсон подает в оставку из-за Уотергейтского скандала

1 октября 1974 года

В Вулвиче, южный Лондон, открывается первый британский «Макдоналдс»

4 ноября 1974 года

В эдинбургском «Ашер-холле» открывается зимний британский тур

1975

24 марта 1975 года

Родилась Холли Мейсон

8 апреля 1975 года

В Ванкувере начинается тур «Wish You Were Here»

30 апреля 1975 года

С падением Сайгона официально заканчивается Вьетнамская война

20 июня 1975 года

В Питтсбурге надувная пирамида вырывается на свободу

5 июля 1975 года

Фестиваль в Небуорте

17 июля 1975 года

«Союз-19» и «Аполлон-18» осуществляют стыковку. Космическая гонка прекращается

20 июля 1975 года

«Вояджер-1» берет пробу грунта с Марса

5 сентября 1975 года

Выходит альбом «Wish You Were Here»

1 октября 1975 года

«Триллер в Маниле»: Мохаммед Али сражается с Джо Фрэзером

20 декабря 1975 года

Видеоклип «Bohemian Rhapsody» демонстрируется в «Top Of The Pops»

1976

18 февраля 1976 года

Споры вокруг приобретения лондонской галереей «Тейт» «кирпичей» Карла Андре

Ноябрь 1976 года

Выходит альбом группы «The Sex Pistols» «Anarchy In The UK»

3 декабря 1976 года

В Баттерси надувная свинья Элджи отправляется в путешествие

1977

1977 год

Ник Мейсон покупает «Феррари-250GT0» с номерным знаком «250GT0»

23 января 1977 года

Выходит альбом «Animals». В «Вестфаленхалле» в Дортмунде начинается тур в поддержку альбома

19 мая 1977 года

«The Sex Pistols» появляются в телепрограмме «Bill Grundy Show»

25 мая 1977 года

Выходит первый фильм «Звездные войны» «Эпизод IV: Новая надежда»

2-7 июня 1977 года

Празднование серебряного юбилея королевы Елизаветы II

18 июня 1977 года

Первое место в британских чартах занимает «God Save The Queen» группы «The Sex Pistols»

6 июля 1977 года

Концерт в рамках тура «Animals» на стадионе «Олимпик» в Монреале

16 августа 1977 года

Умер Элвис Пресли

16 сентября 1977 года

Погиб Марк Болан

Ноябрь 1977 года

Выходит альбом «Music For Pleasure» группы «The Damned»

16 декабря 1977 года

Премьера фильма «Лихорадка в субботу вечером»

1978

1978 год

Выходит компьютерная игра «Космические захватчики»

Январь 1978 года

Дебютный сингл Кейт Буш «Wuthering Heights» занимает первое место в британских чартах

25 июля 1978 года

Родилась Луиза Браун, первый «ребенок из пробирки»

7 сентября 1978 года

Умер Кейт Мун

27 декабря 1978 года

Закончилась сорокалетняя военная диктатура в Испании

1979

1979 год

Начато производство плеера «Sony Walkman»

2 февраля 1979 года

Умер Сид Вишес

Апрель 1979 года

Во Франции начинается запись альбома «The Wall»

4 мая 1979 года

Маргарет Тэтчер становится первой женщиной на посту премьер-министра Британии

9-10 июня 1979 года

Ник Мейсон впервые принимает участие в 24-часовой гонке Ле-Ман

12 июня 1979 года

Брайан Ален впервые преодолевает Ла-Манш на мускулолете «Паутиновый альбатрос»

30 ноября 1979 года

Выходит альбом «The Wall»

22 декабря 1979 года

«Another Brick In The Wall, Part 2» возглавляет британские чарты

1980

5 февраля 1980 года

В Великобритании проходит презентация кубика Рубика

7 февраля 1980 года

На Спортивной арене Лос-Анджелеса открывается тур «The Wall»

22 марта 1980 года

«The Dark Side Of The Moon» бьет рекорд пребывания в британских чартах – 303 недели

17 июля 1980 года

Саддам Хусейн становится президентом Ирака

21 ноября 1980 года

Выходит эпизод сериала «Даллас» «Кто застрелил Дж. Р.?»

8 декабря 1980 года

В Нью-Йорке застрелен Джон Леннон

1981

1981 год

Выходит видеоигра «Пакмэн»

9 февраля 1981 года

Умер Билл Хейли

12 апреля 1981 года

Построен первый космический шаттл

13-17 июня 1981 года

Пять шоу «The Wall» в «Эрлс-Корте» – последнее «живое» выступление Дэвида, Ника, Роджера и Рика на ближайшие 24 года

29 июля 1981 года

Свадьба принца Чарлза и леди Дианы Спенсер

7 сентября 1981 года

Начинаются съемки фильма «The Wall»

23 ноября 1981 года

Выходит альбом «A Collection Of Great Dance Songs»

1982

1982 год

Судебные разбирательства

Январь 1982 года

Эрика Ро сверкает топлес на международных соревнованиях по регби в Туикнеме

Апрель 1982 года

Выпущен компьютер «ZX-Спектрум»

2 апреля 1982 года

Начало Фолклендского конфликта – Великобритания и Аргентина сражаются за обладание Фолклендскими / Мальвинскими островами

1983

1 января 1983 года

Создан Интернет

21 марта 1983 года

Выходит альбом «The Final Cut»

29 октября 1983 года

Альбом «The Dark Side Of The Moon» бьет мировой рекорд популярности для альбомов – 491 неделя в чартах

1984

1984 год

Ник Мейсон присоединяется к команде «Ротманс-Порше» для съемок фильма «Life Could Be A Dream»

Январь 1984 года

Выпущен классический компьютер «Эппл Макинтош 128K»

30 апреля 1984 года

Выходит альбом Роджера Уотерса «The Pros And Cons Of Hitch-hiking»

Июнь 1984 года

Опубликован роман Дугласа Адамса «Автостопом по Галактике»

16 сентября 1984 года

Выходит первая серия «Полиции Майами»

Ноябрь 1984 года

Выходит альбом «Do They Know It's Christmas» группы «Band Aid»

1985

19 февраля 1985 года

Премьера сериала «Жители Ист-Энда» на Би-би-си

Март 1985 года

Михаил Горбачев сменяет Черненко на посту советского лидера

Май 1985 года

В лондонском Сохо открывается «Граучо клуб»

13 июля 1985 года

Концерт «Live Aid» на стадионе «Уэмбли» в Лондоне и на стадионе «Джи-Эф-Кей» в Филадельфии. Дэвид Гилмор играет с группой Брайана Ферри на «Уэмбли»

19 августа 1985 года

Выходит альбом Ника Мейсона и Рика Фена «Profies»

1 сентября 1985 года

Найдены останки «Титаника»

1986

23 января 1986 года

В Зале рок-н-ролльной славы представлены первые музыканты, в числе которых Чак Берри, Джеймс Браун и Элвис Пресли

26 апреля 1986 года

Авария в Чернобыле

16 мая 1986 года

Премьера фильма «Топ-ган»

22 июня 1986 года

Диего Марадона забивает свой «божественный» гол в матче за Кубок мира между Аргентиной и Англией

1987

Январь 1987 года

Михаил Горбачев в рамках перестройки объявляет гласность

1 февраля 1987 года

«Aiwa» представляет первую DAT-кассету

Апрель 1987 года

Роджер Уотерс выпускает пресс-релиз, в котором объявляет о своем выходе из состава «Pink Floyd»

29 мая 1987 года

Матиас Руст сажает свой самолет «Сессна» на Красной площади

15 июня 1987 года

Выходит альбом Роджера Уотерса «Radio KAOS»

9 сентября 1987 года

В Оттаве начинается тур «A Momentary Lapse of Reason»

1988

23 января 1988 года

В Вестерн-Спрингз, Новая Зеландия, начинается тур в поддержку «A Momentary Lapse of Reason», который заканчивается 23 августа в «Нассау-Колизеум» на Лонг-Айленде

30 апреля 1988 года

«The Dark Side Of The Moon» бьет американские рекорды популярности альбомов – 724 недели в топ-200

21-22 июня 1988 года

Концерты в Версальском замке

10 ноября 1988 года

Создан первый малозаметный для радаров истребитель «Локхид-Ф117А»

22 ноября 1988 года

Выходит «живой» альбом «Delicate Sound Of Thunder»

1989

14 февраля 1989 года

Автору «Сатанинских стихов» Салману Рушди объявлена фетва

13 мая 1989 года

В бельгийском «Верчтер-парке» начинается тур «Another Lapse»

Июнь 1989 года

Разгон демонстрации студентов на площади Тяньанмынь в Китае

3-4 и 6-7 июня 1989 года

Концерты на стадионе «Олимпийский» в Москве

15 июля 1989 года

Шоу в Венеции

18 июля 1989 года

В Марселе завершается тур «Another Lapse»

26 июля 1989 года

Первое упоминание о компьютерном вирусе в США

2 ноября 1989 года

Падение Берлинской стены

1990

1990 год

«Nintendo» представляет приставку «Гейм-бой»

11 февраля 1990 года
Нельсон Мандела освобожден из заключения
31 марта 1990 года
Родился Гай Мейсон
24 апреля 1990 года
Запущен орбитальный космический телескоп Хаббла
21 мая 1990 года
Ник Мейсон женится на Аннете Линтон
30 июня 1990 года
Фестиваль в Небуорте
21 июля 1990 года
Шоу Роджера Уотерса «The Wall» в Берлине
28 ноября 1990 года
Маргарет Тэтчер уходит в отставку с поста премьер-министра
1 декабря 1990 года
Британские и французские строители завершают соединение туннеля под Ла-Маншем
1991
5 сентября 1991 года
Советский парламент объявляет о распаде СССР
24 сентября 1991 года
Родился Кэри Мейсон
Октябрь 1991 года
Гонка «Каррера Панамерикана»
1992
1992 год
Создана Всемирная паутина
13 апреля 1992 года
Выходит видеофильм «La Carrera Panamericana»
1993
23 июня 1993 года
Обесчленен Джон Уэйн Боббитт
13 сентября 1993 года
Ясир Арафат и Ицхак Рабин в присутствии Билла Клинтона обмениваются рукопожатием на лужайке перед Белым домом
1 октября 1993 года
Начинается проект «Геном человека»
1994
30 марта 1994 года

Выходит альбом «The Division Bell». На стадионе «Робби» в Майами открывается одноименный тур

29 октября 1994 года

Последнее выступление в «Эрлс-Корте» завершает тур «The Division Bell»

1995

30 мая 1995 года

Выходит «живой» альбом «Pulse»

2005

2 июля 2005 года

Ник, Роджер, Дэвид и Рик воссоединяются для выступления на шоу «Live 8» в Гайд-парке

Я так хохотал, читая эту книгу, что моя жена решила, будто у меня истерика.

АЛАН ПАРКЕР

«Pink Floyd» – одна из самых успешных и выдающихся групп всех времен. Настоящая книга – первый случай, когда член этой супергруппы высказал свой личный взгляд на ее историю. Как полноправный участник группы в течение сорока лет ее существования, Ник Мейсон предоставляет нам возможность заглянуть за кулисы жизни «Pink Floyd», ее взлетов и падений, начиная с андеграунда конца шестидесятых, через беспрецедентный успех «The Dark Side Of The Moon», через внутренние скандалы и разногласия к финальному воссоединению. Это добрая, правдивая и оригинальная история из первых рук о группе, ставшей легендой.

Язык этой книги так же прелестен, как глоток джина или солнышко в теплый летний день.

«Q MAGAZINE»

Мейсон мог бы достичь успеха как автор художественной прозы… Свежий, оригинальный стиль.

«GUARDIAN»

Примечания

1

Кекуок – танец американских негров, вошедший в моду в Европе в начале XX в. – *Здесь и далее примеч. ред.*

2

В фильме о защитнике Аламо Дэйви Крокетте главный герой, роль которого сыграл Фесс Паркер, носил енотовую шапку.

3

Известные гангстеры.